



وکیل الکلیة للدراسات العلیا والبحوث

أ.د. فکری جمال إبراهیم، ص ٧٧

جامعة حلوان

کلیة الفنون التطبيقية

قسم الزخرفة

الزخارف الاسلامیة و الاستفادة منها فی تطبیقات زخرفیة معاصرة

Islamic Ornaments As A Source For Modern Decorative Work

رسالة مقدمة من الدارسة

داليا أحمد فؤاد الشرقاوي

المعيدة بقسم الزخرفة

للحصول على درجة الماجستير في الفنون التطبيقية

تخصص الزخرفة التطبيقية

اشراف

أ د / فريال عبد المنعم شريف

رئيس قسم الزخرفة

أ م د / أبو بكر صالح النواوي

أستاذ مساعد بقسم الزخرفة

٢٠٠٠



قرار لجنة المناقشة والحكم

أنه في يوم الأحد الموافق ٨ / ١٠ / ٢٠٠٠م الساعة السادسة مساءً.
اجتمعت في مبنى الكلية اللجنة المعتمدة من السيد الأستاذ الدكتور / نائب رئيس الجامعة
لشئون الدراسات العليا والبحوث بتاريخ / / ٢٠٠٠م. حيث تمت مناقشة رسالة الماجستير
للدارسة / داليا أحمد فؤاد الشرقاوي، المعيدة بقسم الخزف والحاصل على بكالوريوس
الفنون التطبيقية قسم الخزف - والمسجلة لنيل درجة الماجستير في قسم الخزف - كلية
الفنون التطبيقية - جامعة طرابلس.

تحت عنوان

” الزخارف الإسلامية و الاستفادة منها في تطبيقات زخرفية معاصرة “
“Islamic ornaments as a source for modern decorative works”

وقد قررت اللجنة قبول الرسالة واقرحت منح الدارسة درجة الماجستير في الفنون التطبيقية.

وأعضاء لجنة المناقشة والحكم

أ.د/ مصطفى عبد الفتاح مصطفى. عضواً داخلياً

أ.د/ فريال عبد المنعم شريف. مشرفة و مقررة

أ.د/ حسين الجبالي. عضواً خارجياً

شكر و تقدير

أشكر الله عز و جل على ما وفقني و هدايني اليه ، لإتمام هذه الرسالة و أتقدم بخالص الشكر و التقدير ، معترفة بالجميل الى أستاذتي الفاضلة الأستاذة الدكتورة / فريال عبد المنعم شريف ، التي كان لعطائها و اهتمامها و عظيم متابعتها ، و ما أفادتني به من مراجع و معلومات أكبر الأثر في الأخذ بيدي لإنهاء هذا البحث.

كما أتقدم بخالص الشكر و العرفان الى أستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور / أبو بكر صالح النواوي ، على عظيم الاهتمام و المتابعة و العطاء ، حيث أمدني بالمعلومات الهامة و المراجع القيمة ، و لا يسعني الا الدعاء له بوافر الصحة و التوفيق.

كما أتقدم بخالص الشكر و التقدير الى الأستاذ الدكتور / مصطفى عبد الفتاح و الأستاذ الدكتور / حسين الجبالي على مشاركتهما في لجنة المناقشة، و ما قدماه من نصائح أفادت البحث إفادة كبيرة.

كما أشكر كل من قدم لي يد المساعدة لإنجاز هذا البحث .

إهداء

أهدي هذه الرسالة إلى والدي و والدي
عرفاناً بالجميل.

المحتويات

الموضوع	الصفحة
- مقدمة البحث	أ
- مشكلة البحث	ب
- حدود البحث	ب
- أهداف البحث : الجانب النظري	ب
الجانب التطبيقي	ج
- فروض البحث	ج
- منهجية البحث : ١ - منهج وصفي تحليلي	ج

الباب الأول

دراسة وصفية تحليلية للفن الاسلامي

- الفصل الاول : الفن الاسلامي و عناصره	
- الفن الاسلامي فن تطبيقي	١
- عناصر الفن الاسلامي	٢
- العناصر النباتية	٢
- العناصر الهندسية	١٢
- العناصر الآدمية و الحيوانية	١٧
- العناصر الكتابية	٢٧

الفصل الثاني: التصوير الجداري في الفن الاسلامي

- أولا: الصور الجدارية بالفسيفساء	٣٢
---	----

٣٣	(أ) القسم الأول: المنشآت الدينية
٣٣	(ب) القسم الثاني: المنشآت الدنيوية
٣٥	- ثانيا: الصور الجدارية بالألوان المائية (الفريسكو)
٣٧	- تحليلات لنماذج من التصوير الجداري الاسلامي
٤٢	- تحليلات لنماذج من التصوير الاسلامي
	الفصل الثالث القيم التشكيلية في الفن الاسلامي
٩٠	- الخط :
٩٠	- الخط في تحديد المساحات
٩٤	- الخط في التعبير عن الحركة
٩٥	- الخط في التعبير عن المشاعر الانسانية
٩٩	- اللون
١٠٦	- المنظور
١٠٧	- الايقاع
١٠٧	- التنوع
١١١	- التجريد
١١٦	- الزخرفة و التصميم في الفن الاسلامي
١١٦	- الزخرفة
١١٧	- التصميم في الفن الاسلامي

الباب الثاني : أثر فنون الزخرفة و التصوير

الاسلامي على الفنون الأوروبية

الفصل الأول : أثر فنون الزخرفة و التصوير الاسلامي على الفنون الأوروبية

- مقدمة تاريخية ١١٩
- تأثير الفن الاسلامي على المدارس الفنية الغربية
- الوحشية ١٢٥
- السيريالية ١٢٦
- التكعيبية ١٢٧
- التجريدية ١٢٧

الفصل الثاني : بعض الفنانين الأوروبيين المتأثرين بالفن الاسلامي

- هنري ماتيس ١٢٩
- بابلو بيكاسو ١٣٥
- بول كلي ١٤١
- بيت موندريان ١٤٨
- فيكتور فاساريللي ١٥٤

الباب الثالث : التصوير الجداري و التطبيقات العملية

- الفصل الأول: التصوير الجداري ١٥٧
- (١) الفسيفساء ١٥٧
- (٢) الفريسكو ١٥٨
- الشروط التي يخضع لها التصوير الجداري ١٥٨
- الفصل الثاني : التطبيقات ١٦٠
- ١- الزخارف الهندسية ١٦٠

١٧٢	الزخارف النباتية	-٢
٧٤.....	وحدات زخرفية تعتمد على الزخارف النباتية	-٣
١٨٥	تحويل لاحدى المنمنمات الاسلامية	-٤
١٩٥	أفكار تصميمية لأعمال جدارية من أعمال الباحثة	-٥
٢١٩	افكار تصميمية لأعمال جدارية بخامات و تأثيرات مختلفة	-٦
٢٢٤	تطبيقات لمسطحات جدارية داخلية	-٧

فهرس الأشكال

رقم الشكل	الشكل	رقم الصفحة
الباب الأول: الفصل الأول		
١	أمثلة لأشكال مختلفة من زهرة القرنفل	٣
٢	اطار من بلاطات السيراميك الجدارية	٥
٣	صحن سيراميك متعدد الألوان	٥
٤	خنجر بمقبض من الحجر الكريم	٦
٥	معلقة جدارية من الحرير	٨
٦	جزء من حاجز خشبي محفور	٩
٧	الفن المغولي الهندي الاسلامي	١١
٨	اطار خشبي محفور مؤلف من اطار	
	هندسي تجريدي	١٣
٩	تفاصيل من بلاطات جدارية من جامع	
	أحمد البورديني	١٣
١٠	ترايع من الرخام في الواجهات	
	و الأرضيات	١٥-١٦

١١	قطعة من نسيج الكتان المطبوع عليها مناظر
١٨	تمثل صراعا بين طيور
١٢	(١٢-أ) جزء من قاع اناء زجاجي مزين
٢٠	برسم غزالة تجري
	(١٢-ب) طبق من الخزف مزين
٢٠	برسم غزالة تقفز
١٣	زخرفة نسيج تعود للقرن الثاني عشر الميلادي
١٤	طبق زخرفي
١٥	جزء من حاجز خشبي محفور
١٦	حشوة من الخشب بالخط الكوفي
١٧	جزء من قصر الحمراء
١٨	صفحة من قران

الفصل الثاني

١٩	قبة الصخرة
٢٠	سقف مسجد قبة الصخرة من الداخل
٢١	من فسيفساء الأقواس و القناطر
٢٢	من فسيفساء قبة الصخرة
٢٣	مزهرية بأوراق الأكانتس
٢٤	" الملك دارا "
٤٤	(٢٤-أ)، (٢٤-ب) (٢٤-ج) التحليلات

٢٥	" رستم نائما بينما حصانه ينقذه من الأسد " ٤٩.....
	(٢٥-أ) (٢٥-ب) (٢٥-ج) التحليلات ٥٠
٢٦	" رستم يصارع التنين " ٥٢
	(٢٦-أ) (٢٦-ب) التحليلات ٥٣
٢٧	" قصة سيدنا يوسف مع زليخا زوجة العزيز " .. ٥٦
	(٢٧-أ) (٢٧-ب) (٢٧-ج) التحليلات ٥٧
٢٨	" فقهاء يتجادلون " ٦١
	(٢٨-أ) (٢٨-ب) (٢٨-ج) (٢٨-د) التحليلات ٦٢
٢٩	" لاعبوا البولو " ٦٥
	(٢٩-أ) (٢٩-ب) (٢٩-ج) (٢٩-د) التحليلات ٦٦
٣٠	" همايون و اخوته في منظر طبيعي " ٦٨
	(٣٠-أ) (٣٠-ب) (٣٠-ج) التحليلات ٦٩
٣١	" الامبراطور شاه تحمله السيدات على محفه " .. ٧٢
	(٣١-أ) (٣١-ب) التحليلات ٧٣
٣٢	لوحتان لعنايات خان ٧٥
	(٣٢-أ) (٣٢-ب) ٧٥
	(٣٢-ج) التحليل ٧٦

٣٣	"سعدي يقابل صديقا في الحديقة " ٧٨
	(٣٣-أ) (٣٣-ب) التحليلات ٧٩
٣٤	"منجم في صومعته و حوله ثلاثة من الرجال " .. ٨١
	(٣٤-أ) (٣٤-ب) ٨٢
٣٥	" الشيخ فل في صومعته " ٨٤
	(٣٥-أ) (٣٥-ب) (٣٥-ج) التحليلات ٨٥
٣٦	" حصار قاندهار " ٨٧
	(٣٦-أ) (٣٦-ب) (٣٦-ج) التحليلات ٨٨

الفصل الثالث

٣٧	نماذج من الشرفات ٩١
٣٨	جزء من واجهة المسجد الكبير في قرطبة ٩٢
٣٩	اخر صفحة من صفحات القرآن من مسجد السلطان برقوق ٩٢
٤٠	صحن خزفي ملون بالأزرق ٩٦
٤١	نموذج لاله الجمال فينوس ٩٦
٤٢	طبق خزفي كبير و مذهب ٩٧
٤٣	الملك اسرافيل ٩٨
٤٤	قصة المسافر الذي أنقذه طائر الرقا ٩٨
٤٥	جزء من منمنمة "همايون و اخوته في منظر طبيعي " ١٠١

٤٦	" سناجب على شجرة ملساء " ١٠٢
٤٧	محاولات الفنان دولاكروا في نقل المنمنمات
	الاسلامية ١٠٥
٤٨	محراب مسجد و مدرسة السلطان حسن ١٠٥
٤٩	مخطوطة من القرن السادس عشر الميلادي ١٠٨
٥٠	سجادة بها منظر طبيعي ١١٠
٥١	النبي محمد في رحلة الاسراء و المعراج ١١٢

الباب الثاني

الفصل الأول

٥٢	مشهد الجلد في طنجة ١٢٢
٥٣	تخطيطات من دفتر المغرب ١٢٢
٥٤	لوحة تمهيدية لمذبحة هيوس ١٢٣
٥٥	امرأة من الجزائر ١٣٢
٥٦	من أعمال ماتيس ١٣٣
٥٧	انسات افينيون ١٣٧
٥٨	دراسة للوحة انسات افينيون ١٣٩
٥٩	صورة من تخطيط القزويني ١٣٨
٦٠	تكوين من أعمال بول كلي ١٤٤
٦١	تكوين من أعمال بول كلي ١٤٥

٦٢	التأمل	١٤٦
٦٣	أوبرا تصور حياة الريف	١٤٧
٦٤	تكوين بالأحمر و الأصفر و الأزرق	١٥٠
٦٥	تكوين بالأحمر و الأصفر و الأزرق	١٥١
٦٦	لوحة طبيعة صامتة	١٥٢
٦٧	تكوين للفنان موندريان	١٥٣
٦٨	تكوين للفنان فيكتور فاساريللي	١٥٥
٦٩	تكوين للفنان فيكتور فاساريللي	١٥٦

الباب الثالث

الفصل الثاني: من أعمال الباحثة

٧٠	التنظيم القائم على منهج هندسي	١٦١
٧١	استخدام الخطوط في تظليل المسطحات	١٦٢
٧٢	التنظيم من خلال التكرار	١٦٣
٧٣	عندما تكون الأشكال مستقرة تعطي الاحساس.	
	بالتوازن	١٦٤
٧٤	الأشكال الأكثر قدرة على الحركة	١٦٥
٧٥	(أ، ب) النجمة	١٦٦-١٦٧
٧٦	التجريد و العلاقات التي تستمد أصولها من النسب	
	الانسانية	١٦٨
٧٧	الوحدة السابقة تتلاشى خطوطها مع الفراغ	١٦٩

٧٨	علاقة بين خطوط حادة و مساحات مع الفراغ ١٧٠
٧٩	تحويل الخطوط لتوحي بشكل طائر ١٧١
٨٠/٨١/٨٢	الزخارف النباتية ، من أعمال الباحثة ١٧٣
	من أعمال الباحثة الأشكال (٨٣ ، ٨٤ ، ٨٥ ،
	٨٦ ، ٨٧ ، ٨٨ ، ٨٩ ، ٩٠ ، ٩١) ١٧٥-١٧٩
٩٢	وحدة زخرفية من أصل نباتي ١٨٠
٩٣	العلاقة بين الشكل و الفراغ ١٨٠
٩٤	وحدة زخرفية من أعمال الباحثة ١٨١
٩٥	نموذج محور لزخرفة اسلامية قديمة ١٨٢
٩٦	زخرفة من أصل نباتي ١٨٣
٩٧	وحدة اسلامية مسطحة ١٨٤
٩٨	(أ-ب) تحوير لاحدى المنمنمات الاسلامية ١٨٦
٩٩	معالجة الشكل بالمسطحات الهندسية ١٨٨
١٠٠	معالجة الشكل بالأسلوب الزخرفي ١٨٨
١٠١	معالجة لونية للموضوع السابق ١٨٩
١٠٢	معالجة لنفس الموضوع مع استخدام جماليات الملمس.. ١٨٩
	الخشن..... ١٩٠
١٠٣	محاولة لتحوير فتاة من احدى المخطوطات الاسلامية ١٩١
١٠٤	تصميم من عمل الباحثة يعتمد على الخط ١٩٢
١٠٥	تصميم لشخص بملابس اسلامية يعتمد على الخط.. ١٩٣

١٠٦	تصميم يعتمد على العلاقة بين الخط و المساحة ١٩٤
(١٠٧-أ)	معالجة بالأبيض و الأسود ١٩٦
(١٠٧-ب)	محاولة استخدام مجموعة ألوان اسلامية ١٩٨
(١٠٧-ج)	استخدام الأسلوب الحديث في المعالجة اللونية ١٩٩
(١٠٧-د)	استخدام ألوان الفلوماستر ١٩٧
١٠٨	تصميم جداري يصلح لأن ينفذ بخامة الفسيفساء .. ٢٠٠
١٠٩	معالجة زخرفية لمساحة تصلح في تجميل الأبواب ... ٢٠١
(١١٠-أ)	تصميم يصلح لأن يكون جداريا ٢٠٢
(١١٠-ب)	تصميم به محاولة للخروج عن الشكل الكلاسيكي .. ٢٠٣
(١١١-أ)	تصميم لمعلقة جدارية ٢٠٤
(١١١-ب)	معالجة لونية ٢٠٥
(١١٢-أ)	تصميم يعتمد على الايقاع الخشن ٢٠٦
(١١٢-ب)	معالجة لونية ٢٠٧
١١٣	استخدام عناصر الفن الاسلامي في التصميم ٢٠٨
(١١٤-أ)	استخدام الخط في تحديد و ملئ المساحات ٢٠٩
(١١٤-ب)	استفادت الباحثة من الاسلوب الزخرفي ٢١٠
(١١٥-أ)	لوحة للباحثة حافظت فيها على مبدأ التسطيع ٢١١
(١١٥-ب)	معالجة لونية للتصميم السابق ٢١٢
١١٦	تصميم جداري ٢١٣
(١١٧-أ)	دراسة من حديقة الأورمان ٢١٤

٢١٥.....	محاولة لتخليص المساحات	(١١٧-ب)
٢١٦	تصميم يعتمد على الدراسة السابقة	(١١٧-ج)
٢١٧	الاستفادة من الفن الاسلامي في تلخيص اللون	١١٨
٢١٨	مشهد من ألف ليلة وليلة	١١٩
٢١٩	تأثير الموزايكو	١٢٠
٢٢٠.....	خامة الزجاج الملون	١٢١
٢٢١	التنفيذ بخامة النحاس	١٢٢
٢٢٢	التنفيذ بخامة البولي استر	١٢٣
٢٢٣	قطعة من النسيج ..	١٢٤
٢٢٤	نموذج لتصوير جداري داخل قاعة اجتماعات	١٢٥
٢٢٥.....	نموذج لتصوير جداري داخل قاعة اجتماعات	١٢٦
٢٢٦.....	نموذج لمعلقة جدارية داخل احدى القاعات	١٢٧

مقدمة البحث:

مر العالم بحضارات مختلفة، كان لكل منها فن خاص بها يوضح مدى تطور تلك الحضارات، كالفن المصري القديم و الفن السومري و البابلي و الآشوري و الفينيقي و وفن آسيا الوسطى و الشرق الأقصى و الفن البيزنطي، و كل هذه الفنون كانت توصف بأنها فنون زخرفية تبعد عن المحاكاة، و جاء الفن الإسلامي الذي كان من أهم سماته التجريد. و جاء الفن الأوربي مختلفاً عن هذا الاتجاه، و كان مبدأه المحاكاة، و تقليد الطبيعة، و لكن مع التطور الحضاري في تلك المجتمعات، وعى الناس و الفنانون الأوروبيون لأهمية التغيير و التطوير بفنهم ليواكب تطوره الحضاري.

يقول الناقد و المؤرخ الفني ألكسندر بابادوبولو: "إن انتباه الفنانين و أبصارهم قد اتجه إلى العالم المستقل للعمل الفني، لقد وجد الفنانون المعاصرون بعد الفنانين المسلمين بسة او سبعة قرون أن هدف الفن لا يتمثل في محاكاة الطبيعة، و لذلك فالمهم في العمل الفني هو العالم المستقل للأشكال و الألوان مجمعة حسب نظام معين". و يقول الفنان جوجان: "إن الخطأ الفني الكبير هو الفن الإغريقي مهما يكن جماله مؤثراً و جاذباً".

و ظهر بذلك جيل جديد من الفنانين الذين تمردوا على الفن المعتمد على المحاكاة أمثال: "ماتيس، فان جوخ، سيزان، جوجان، بول كلي، بيكسو، كاندينسكي، موندريان، فاساريللي، و غيرهم" و الذين درسوا الفن الكلاسيكي دراسة أكاديمية أثناء التلمذة ثم قاموا بالتحديث، و استفادوا فيه من فنون الشرق خاصة الفن الإسلامي، و الذي فتح أمامهم الأفق لمساعدتهم في الخروج عن حدود النقل الحرفي للطبيعة و أضافت إليهم و إلى الفن الحديث قيماً فنية جديدة و مختلفة أدت إلى تكوين الاتجاهات الفنية الحديثة، بمعنى أننا نشترك جميعاً في تكوين اتجاهات الفن الحديث، و بالتالي فهو تراث حضاري فني إنساني واحد.

و الفن الإسلامي و أثره على حركة الفن الحديث هو الأساس الذي تقوم عليه الدراسة، حيث الإشارة إلى منطق الفنانين الغربيين و استفادتهم من تراثنا الإسلامي، ثم محاولة استخلاص بعض النتائج و الأساليب المعتمدة أولاً على الفن الإسلامي و ثانياً على الفن الحديث، لعمل تصميمات و لوحات جدارية تظهر فيها الروح الإسلامية بشكل حديث.

مشكلة البحث:

من خلال القيم الجمالية الموجودة في الفن الإسلامي، نحاول أن نستنتج أساليب جديدة لفن حديث يقوم على فهم البناء الفني لبعض الأعمال الإسلامية المنتقاة، و كذا يبحث عن تأثير الفن الإسلامي على اتجاهات الفن الحديث، و كيف استفاد الفنانون الغربيون من الفن الإسلامي، ثم تحاول الباحثة الاستفادة من كل ما سبق، لكي تقوم بعمل بعض التصميمات الجدارية الحديثة و التي بها الفكر و الروح الإسلامية.

حدود البحث:

هي دراسة بعض الأعمال المنتقاة من الفن الإسلامي و التي اختارها الباحثة من خلال رؤيتها في أسلوب و منهج الفن الإسلامي لإنتاج أعماله الفنية، ثم التعرض لبعض الفنانين الذين يمثلون الاتجاهات الحديثة و الذين استفادوا من الفن الإسلامي.

أهداف البحث:

يهدف البحث إلى:-

١- الجانب النظري:

يهدف البحث إلى دراسة أعمال منتقاة من الزخارف الإسلامية و بعض الأعمال التصويرية دراسة تحليلية، باعتبارها تراث حضاري يعبر عن بيئتنا و هويتنا، و ذلك بهدف استنباط بعض القواعد و الأسس الفنية، و الاستفادة منها في تجميل المسطحات المعمارية، كما يهدف البحث إلى محاولة إبراز السمات الأساسية و القيم التشكيلية التي انفردت بها الفنون الإسلامية.

٢- الجانب التطبيقي:

عمل مجموعة تطبيقات لمسطحات جدارية داخلية مستوحاة من التراث الإسلامي بهدف إعطاء بيئة إسلامية مصاغة برؤية فنية معاصرة.

فروض البحث:

القيم الجمالية الموحدة في الفن الإسلامي يمكن الاستفادة منها في عمل تصميمات مبتكرة لمسطحات معمارية تلائم العصر الحديث.

منهجية البحث:

١- منهج وصفي تحليلي:

دراسة تحليلية لأعمال منتقاة من الفن الإسلامي، و بعض الأعمال من الفنون الغربية المتأثرة بالفن الإسلامي.

٢- منهج تطبيقي:

عمل دراسات تحليلية و تجريبية و تطبيقية توضح أهداف البحث.

الباب الأول

دراسة وصفية تحليلية للفن الاسلامي

الفصل الأول

الفن الاسلامي و عناصره

الفن الاسلامي فن تطبيقي

الفن الاسلامي فن تطبيقي لانه اهتم بكل مجالات الانتاج و الصناعات المختلفة وتركزت ابداعاته الفنية في جميع المشغولات سواء معدنية او خشبية او زجاجية او صناعات الأقمشة و السجاد والخزف الخ . و انتعشت هذه الصناعات وتوسعت مجالاتها الاستخداميه .

وتعددت الخامات المستعملة كالذهب والفضة والأحجار الكريمة والرخام والعاج والزجاج والخشب

والأنسجة والخزف والذي يعتبر خامه مصنعة ابتكرها الفنان المسلم حيث أنتج نوعاً من الخزف المذهب واستعمله في الآنية للطعام والشراب وذلك لسببان، لأن استعمال الذهب والفضة في الطعام والشراب مكروهاً في الدين، كما أن تكاليفه باهظة. وبذلك يوضح الأهمية الاقتصادية لعملية الإبداع عند المسلمين .

الفن الإسلامي كان بارعاً في التعامل مع الخامات، والاستفادة منها بأقصى قدر يمكن أن تعطيه هذه الخامه بشرط أن يحافظ عليها وعلي خواصها وجمالياتها وكذلك الوانها.

"ومع ظهور مدرسة الباوهاوس، والتي كان همها الأول ابتكار أشياء استعماليه وإعطائها صفة جمالية فنية .، أتجه الفن الآن إلي البحث عن الجمال في كل شئ في الحياة، بذلك زالت الفوارق بين الفنون التشكيلية والفنون التطبيقية والتي أصبحت هي أيضاً من الفنون الرفيعة وأخذ التزيين مفهوم الفن المبدع بعد أن كان زخرفة مرتجلة وبذلك فهم المعاصرون القيمة الحقيقية في الفنون الاسلامية"^(١)، وهي حرصه علي تجميل كل ما في الحياة، فجمع بذلك الفن الاسلامي بين جمال الشكل ووظيفته في جميع المجالات الإبداعية والمجالات التطبيقية والتي في الحياة العملية.

(١) د/عفيفي البهلى: الفن الاستشراق « دار الرائد العربى ، دار الرائد اللبنانى » بيروت ١٩٨٢م ، ص ٢٢٧ .

عناصر الفن الإسلامي

إن الدين الإسلامي يدعونا إلى التأمل في مخلوقات الله ، بهدف التفكير والتدبر والإحساس بعظمة الخالق .

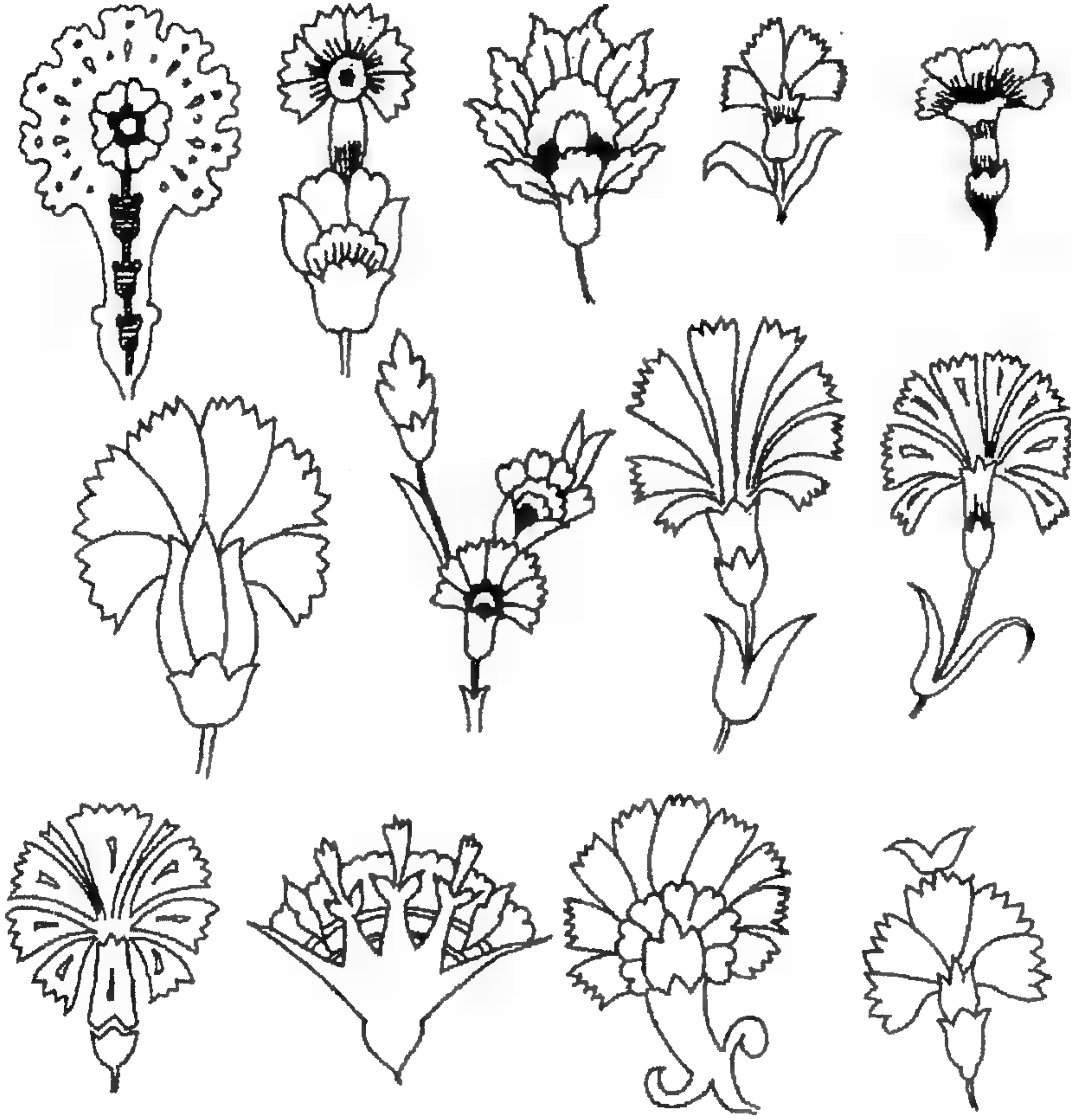
ومن هذه الفكرة انطلق الفنان المسلم متأملاً الطبيعة من حوله بكل ما فيها من مخلوقات جبال وأنهار وبحار ونباتات وأشجار وحيوانات وحتى الإنسان نفسه فأحس بالجمال والعظمة وأحس بقوة الله التي لا يمكن أن تضاهيها قدرة أو تصل إليها فظهر منه معبراً عن كل تلك الأحاسيس والأفكار المختلفة، وأصبح الفن الإسلامي جميلاً وغنياً ومتنوعاً، لأنه استخدم الطبيعة والعقل معاً واستطاع أن يصيغ منه من عناصر أربعة رئيسية نتجت من أعمال عقله في كل ما خلق الله، وهذه العناصر هي:-

(٢)	العناصر النباتية	(١)	الهندسية
(٤)	الآدمية والحيوانية	(٣)	الكتائية

تعد هذه العناصر هي العناصر الأساسية التي استعملها الفنان المسلم في جميع أنواع فنونه حتى في تصوير المخطوطات.

١) العناصر النباتية:

- مصدرها فروع النبات وأوراقه وأزهاره.
- نستطيع أن نعرف نوع النبات، ولكنه ليس كما هو موجود في الواقع أي محور.
- استفاد الفنان من ظاهرة التنوع والنمو والتفرع للنباتات بأشكالها المختلفة نرسم السلاسل المتصلة من الزخارف المستمرة و المتفرعة.



شكل (١)

"أمثلة لأشكال مختلفة من زهرة القرنفل" (١)

- ترسم محورة بعيدة عن أصلها الطبيعي، في مدرسة مصر والشام ومدرسة شمال إفريقيا وأسبانيا ومدرسة تركيا. أو شبيهة بأصلها ولونها الطبيعي في مدرسة فارس والهند^(١).

- من انواع النباتات التي رسمت في الفن الاسلامي :-

زهرة القرنفل ، الورد البلدي ، البازلاء، سعف النخيل وورقة العنب.

ومن الأمثلة الواضحة زهرة القرنفل ، والتي تم رسمها بعدة اشكال ومعالجات شكل (١) ، وقد اختلف شكلها وطريقة معالجتها حسب نوع الخامة التي رسمت عليها.

وتنوعت أشكال الأوراق وحافاتنا ونموماتها الداخلية وقد اعتمد الفنان على التكرار والتقابل والتناظر في وضع وحداته الزخرفية للحصول على التكوينات الزخرفية شكل (٤)، (٥).

انظر الأشكال (٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧) كنماذج لأنواع مختلفة من العناصر النباتية

شكل رقم (٢)

- "إطار من بلاطات السيراميك الجدارية من قصر الرضوان القرن السادس عشر الميلادي".^(٢)

- توضح هذه الزخرفة النباتية، ابتعاد الفنان المسلم عن محاكاة الطبيعة ونقلها حرفياً، فهي عناصر زخرفية مجردة.

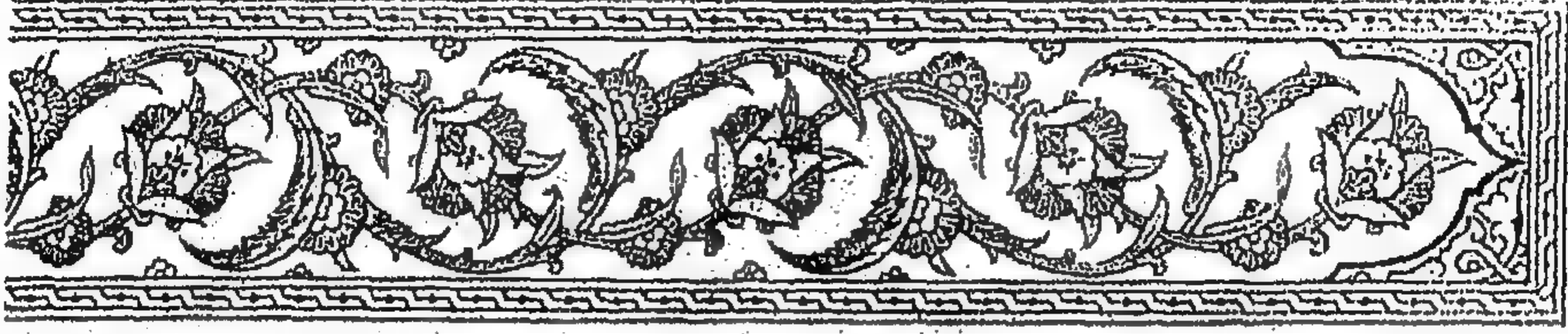
- هذه الزخرفة شبيهة بالطبق النجمي في أصلها الهندسي.

- نلاحظ التكرار الذي يمكن أن يمتد إلي ما لا نهاية، وهو يمثل سلسلة نباتية مستمرة وهو أحد أنواع الزخارف النباتية الاسلامية.

- يمثل الشكل والفراغ القيمة الفنية للعمل، فلقد ساعد الفراغ علي تأكيد وتوضيح الزخرفة، وأصبح كذلك عنصراً من عناصر التصميم.

(١) راجع - محمد توفيق جاد - تاريخ الزخرفة ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٦م ، ص ١٨٣ .

(2) Pisse D'avennes, Arabic Art in Cibr., Dover publications , INC , New York , 1978 . Page 11



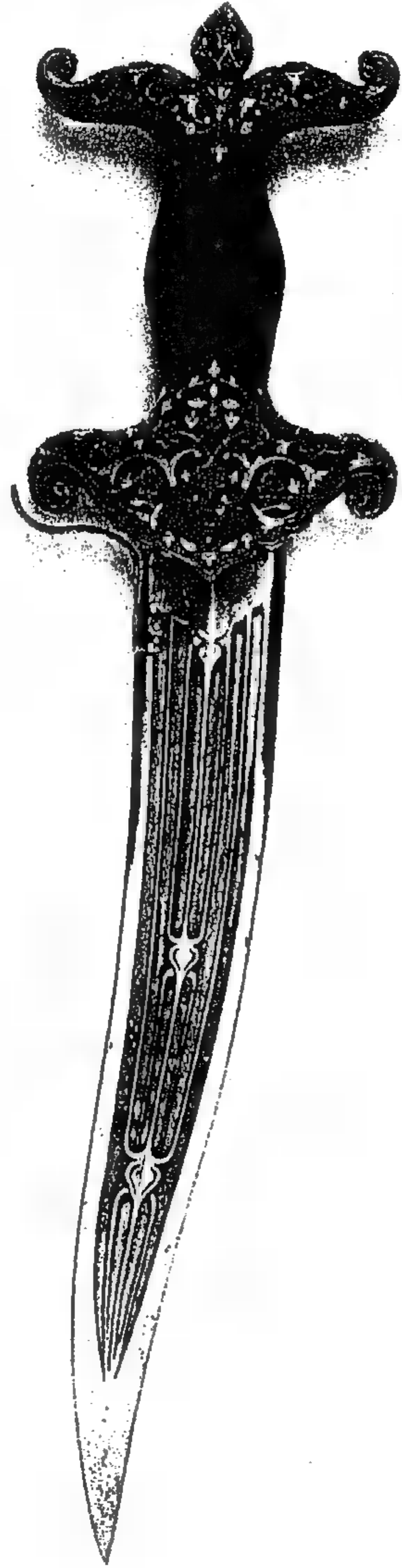
شكل (٢)

"إطار من بلاطات السيراميك الجدارية من قصر الرضوان
القرن السادس عشر الميلادي"



شكل (٣)

"صحن سيراميك متعدد الألوان - تركيا - أزنك - قطر ٣٠ سم"



شكل (٤)

"خنجر بمقبض من الحجر الكريم - الطراز الهندى المغولى الإسلامى ١٩٢٥م"

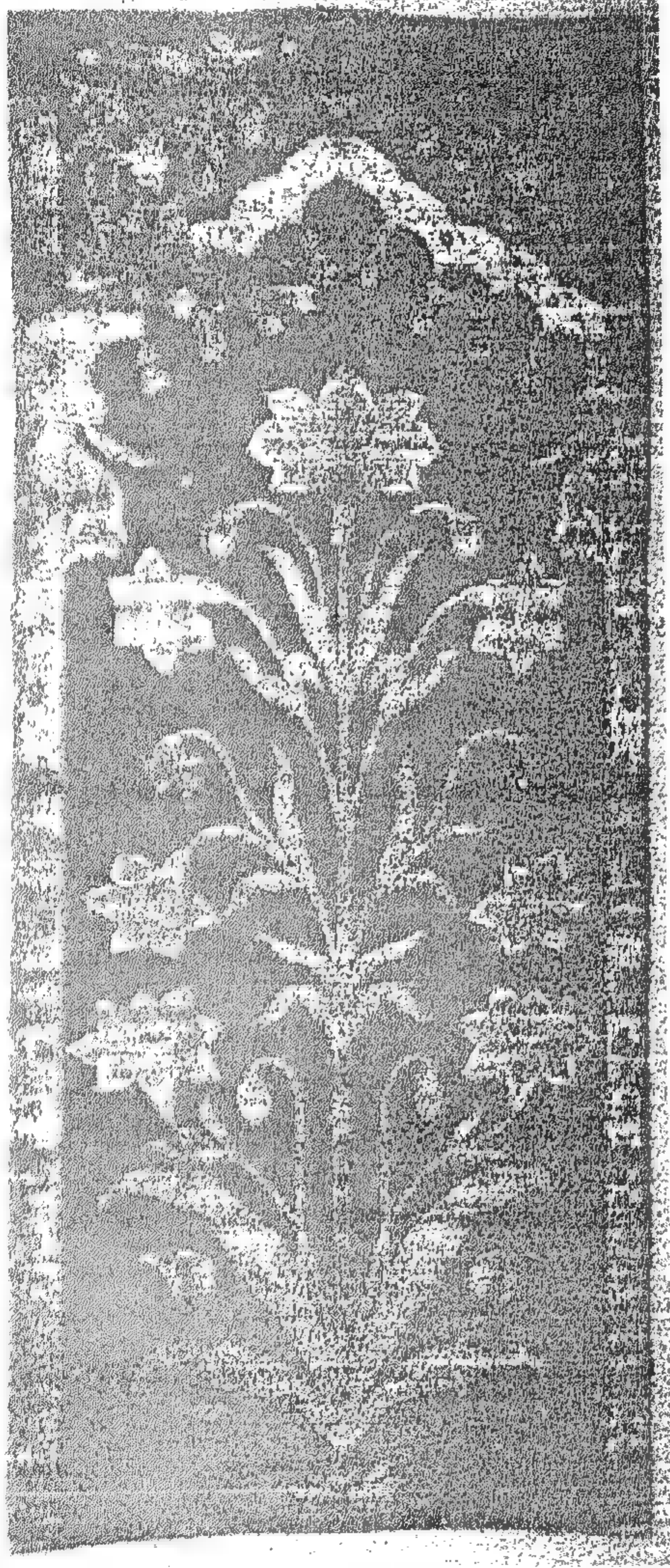
- تمتاز الخطوط العامة في بناء التصميم وحتى في تحديد الزخرفة، خطوطاً مرنة حلزونية، وتخرج منها تفريعات أصغر للنبات والأوراق والإزهار.
- استعمل الفنان ثلاثة ألوان فقط، اللون البيج، وهو لون الفراغ أو الخلفية والذي أعاد تكراره في داخل الأزهار فربط بين الشكل والخلفية، واللون الأخضر للزخرفة النباتية، واللون الأسود لتحديد الأشكال وحقق عن طريق هذه الألوان التضاد اللوني الذي ساعد علي إيضاح الشكل.

شكل رقم (٣)

- صحن سيراميك متعدد الألوان - تركيا - أرنيك - قطر ٣٠ سم.
- يحتوي هذا الصحن علي زخارف نباتية محورة وبعيدة عن أصلها الطبيعي.
- استفاد الفنان من الحركة اللينة للنبات والتي تعبر عن الحياة في تحويله لشكل النبات ووضعها داخل التصميم باتجاهات وخطوط معبرة وتحدث إيقاعاً متحركاً تجعل عين المشاهد تتجول في كل جزء من أجزاءه.
- الألوان قوية وتعبر عن الحياة والنماء.

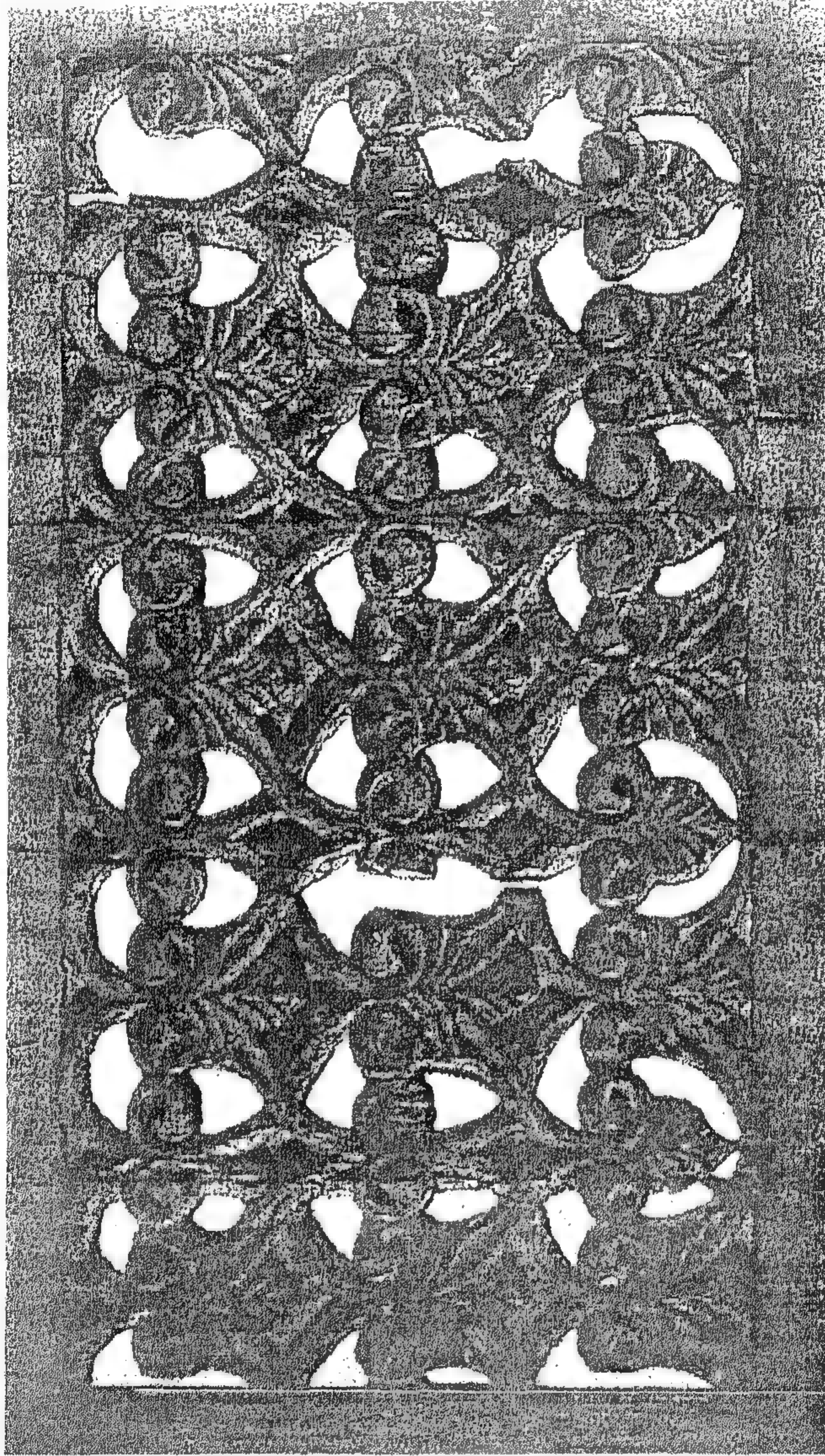
شكل رقم (٤)

- خنجر بمقبض من الحجر الكريم - الطراز الهندي المغولي الإسلامي عام ١٩٢٥ م.
- "خنجر من الصلب المصقول ، المقبض مصنوع من النفريب (حجر كريم)"
- "مزخرف بالذهب والأحجار الكريمة (نوع الزخرفة المعروفة بالحفر والتنزيل)" (١)
- الزخارف علي المقبض من أصل نباتي، ولكنها مجردة، فلا نري من الفروع والأوراق سوي خطوطاً منحنية أو ملتفة يتصل بعضها ببعض، ونرى بعض



شكل (٥)

- معلقة جدارية من الحرير (٩٧X١٢٢سم)
- الفن الهندي المغولي الإسلامي ١٦٢٥م
- متحف ستاتليتس ، برلين الغربية ، ألمانيا
- "نوع من الزخارف النباتية المتفرعة من فرع أو ساق واحدة وتعتمد على التماثل في الجانبين"



شكل (٦)

- جزء من حاجز خشبي محفور - مصر - القرن ١٣م

- متحف الفن الاسلامي ، الكويت

"نوع من الزخارف النباتية المحورة حتى تصل إلى شكل بعيد عن المصدر الطبيعي الذي أخذ منه وتحولت إلى شكل قريب من الشكل الهندسي والذي يساعد على ذلك طريقة تكرار الوحدة في جميع الاتجاهات

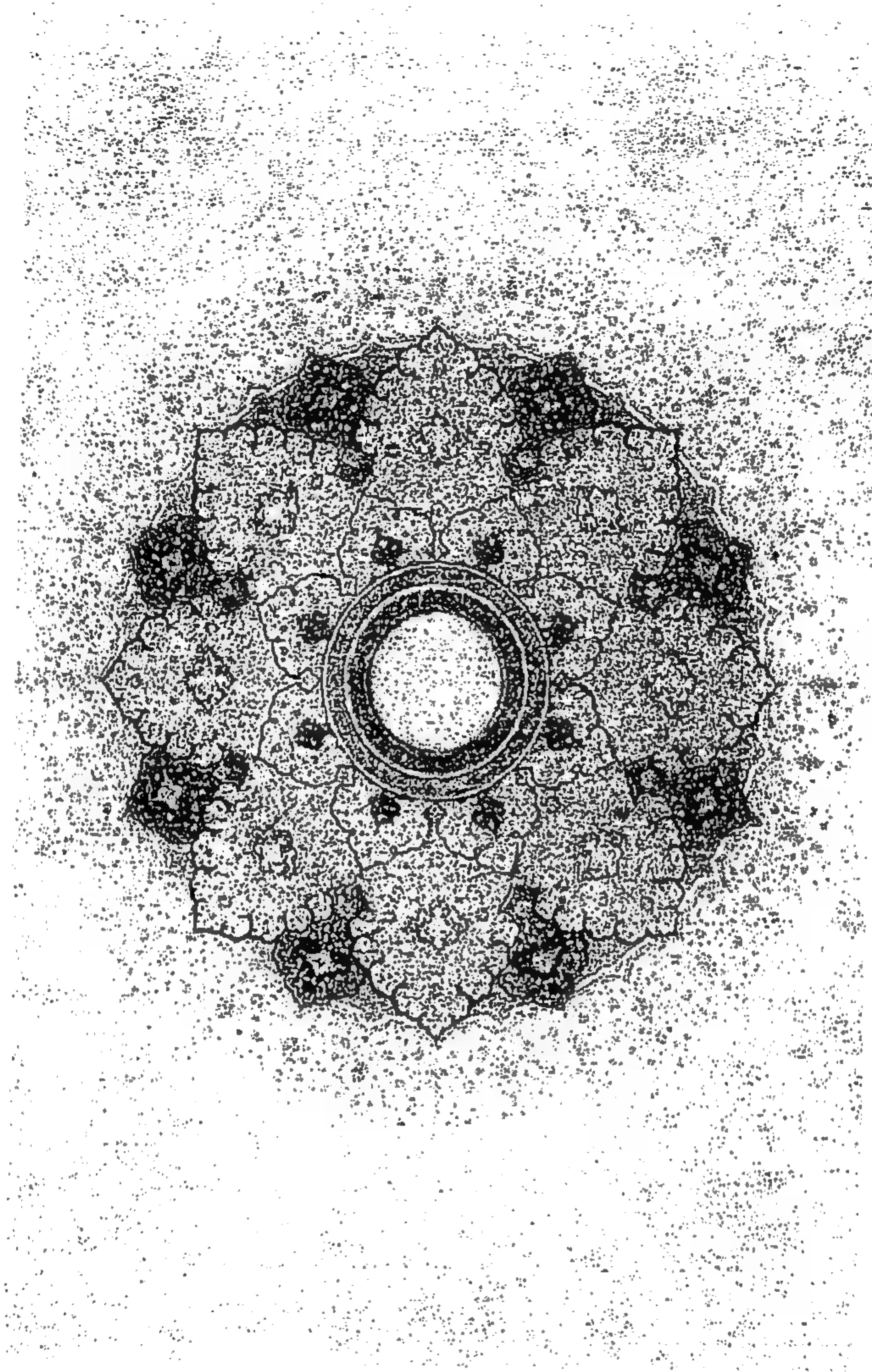
- الألوان في هذا السيف من ألوان الطبيعة ولكنها مختارة بعناية فائقة وكلها ألوان الأحجار الكريمة فالمقبض بلون أخضر و معدن الذهب ، واللون الأحمر
- المطعم به زخارف الخنجر أبرز جمال هذه الزخارف وركز علي الأجزاء الهامة في الشكل الزخرفي.
- يبدو هذا الخنجر وكأنه نموذج فني من عصرنا الحاضر فيوجد فن التجريد علي أرقى صورة في المقبض وفي سلاح الخنجر نفسه حيث يوجد خطوط طولية محفورة تعترضها ثلاثة وحدات زخرفية مجردة أحدثت تنويعاً وجمالاً في إيقاع الخطوط الحادة به.
- نلاحظ الدقة في الصناعة وصقل المعادن والأحجار الكريمة.

شكل رقم (٥)

- "معلقة جدارية من الحرير - الفن المغولي - الهندي الاسلامي ١٦٢٥". (١)
- تمثل هذه المعلقة نوع من الزخارف النباتية يعتمد علي التفرع القائم من ساق.
- حيث تعتمد على التمثال ،وتظهر المعلقة متكاملة جمالياً عن طريق الشكل والفراغ المحيط به والذي يمثل اللون الأحمر.

شكل رقم (٦)

- جزء من حاجز خشبي محفور - مصر - القرن ١٣م - متحف الفن الإسلامي - الكويت.
- يعتمد جمال الزخرفة على التكرار والتبادل بين الوحدات الزخرفية.
- هذه الزخارف من أصل نباتي ولكنها محورة بطريقة تبعتها وبشدة عن الشكل النباتي الطبيعي، كما نجد أنها متراسة ومتراصة مع بعضها لدرجة أنها توحي بأنها أشكال هندسية مما يؤكد دقة الصانع في الوصول لهذا الشكل.



شكل (٧)

الفن المغولي الهندي الاسلامي - عام ١٦٥٤ م .
ألوان مائية معتمدة على ورق (١, ٣٩, ٧, ٣٦سم) متحف المتروبوليتان للفنون ،
نيويورك .
"زخرفة على شكل وردة شما تحتوي على اسم وألقاب الإمبراطور
(شاه جاهان)"

- توضح هذه الجزئية معرفة الفنان بإمكانيات الخامة المستعملة (الخشب) فاستفاد من لون الخشب الطبيعي، ومن اتجاهات ألياف الخشب حتى يصل إلي أفضل شكل له القدرة علي البقاء طوال هذه القرون. وكان الحفر مع اتجاه الألياف مما حافظ علي تماسك الحاجز الخشبي و مكانته.

شكل رقم (٧)

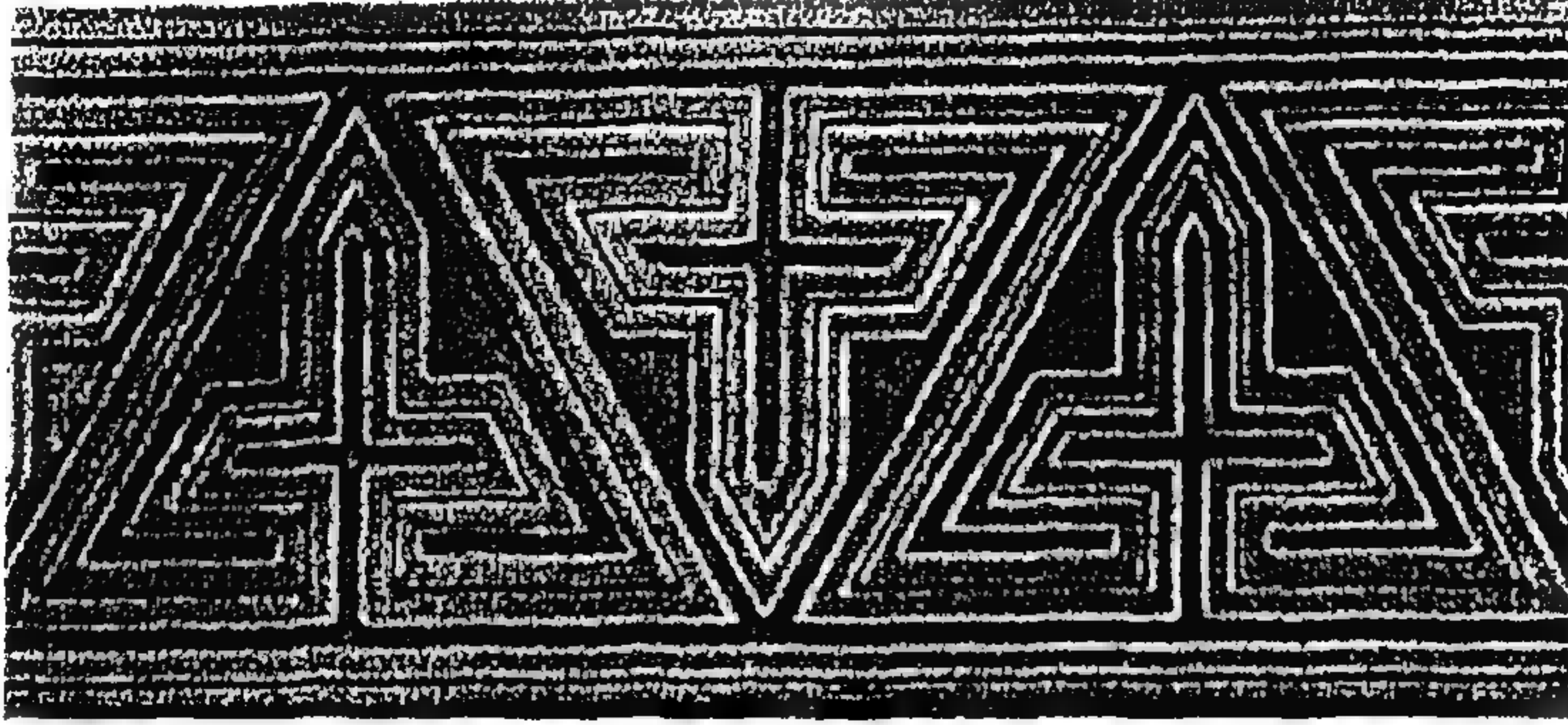
- زخرفة علي شكل وردة (شما) تحتوي علي اسم وألقاب الإمبرطور شاه جاهان .
- صفحة مفتوحة من ألبوم كيفوركيا مکتوب فيها (جلالة الملك - شهاب الدين محمد شاه جاهان - جندي الولاء والإخلاص - خلد الله مملكته وسيادته) (١).
- الفن المغولي الهندي الإسلامي - عام ١٦٤٥ م
- ألوان مائية معتمدة علي ورق.
- في أطراف الصفحة الرسومات ذات اللون الواحد والذي يعطي إحساساً بالبعد والهدوء ، وهذا أسلوب يقوم به الفنانون في عصرنا الحالي.

(٢) العناصر الهندسية:

- " أخذت الزخارف الهندسية أهمية كبيرة في الحضارة الإسلامية لا نظير لها في باقي الحضارات."
- "الزخارف الهندسية كانت أكثر انتشاراً في مصر و سورية."
- أصبحت في بعض الأحيان العنصر الرئيسي الذي يغطي مساحات كبيرة.
- تتكون من الزخارف الهندسية والخطوط المتداخلة والأطباق النجمية (٢).
- انتشرت الأطباق النجمية - وهي عبارة عن أشكال نجمية متعددة الاضلاع في مصر والشام في العصر المملوكي، وفي العراق في العصر السلجوقي، ثم امتد الى المغرب العربي.

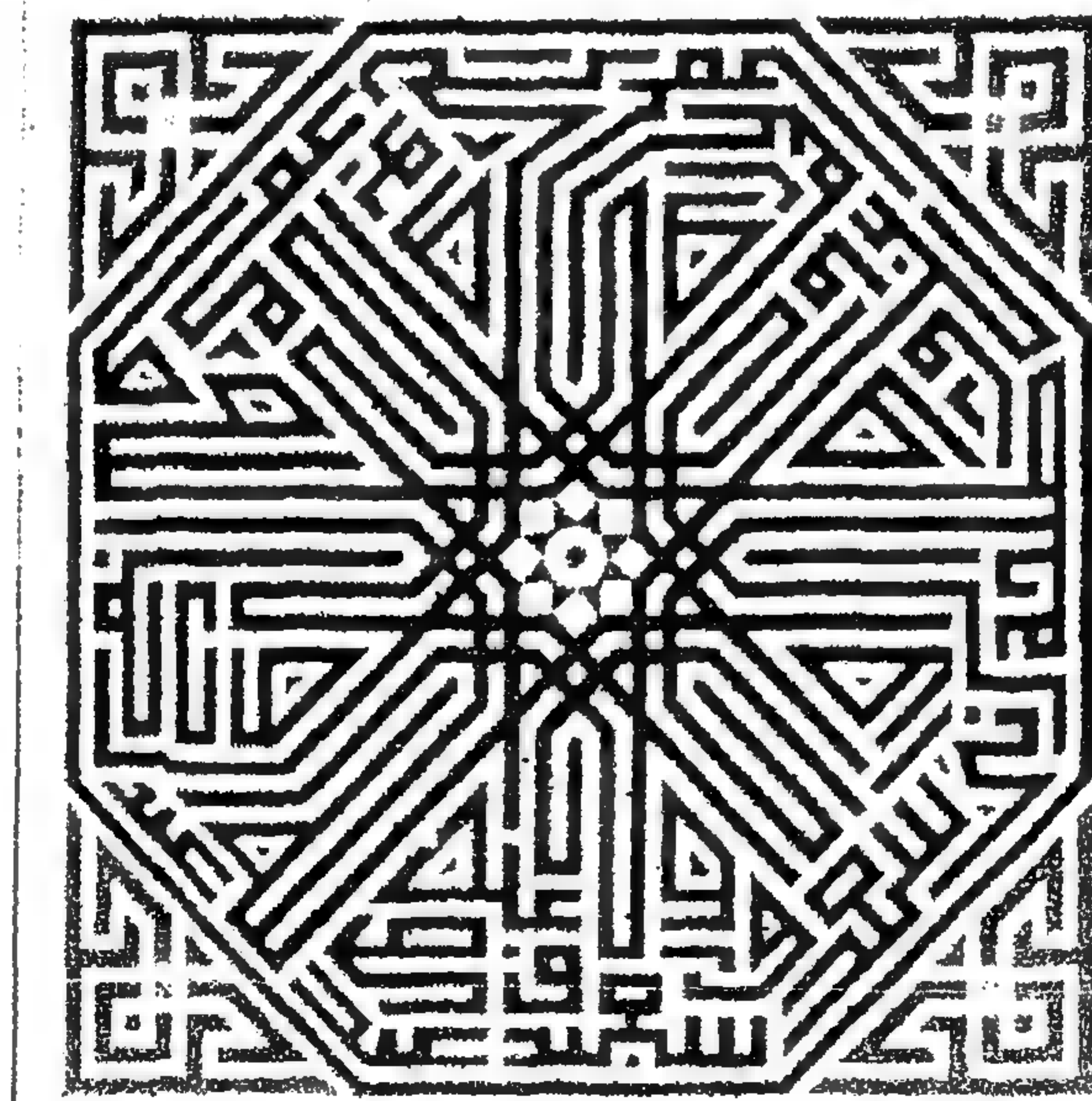
(١) Stuart Cary Welch-India Prestel : Mapin Publishing Put .LTD., 1985,202
page 237

(٢) محمد توفيق جاد - تاريخ الزخرفية - دار المعارف بمصر ، ١٩٧٦م ص ١٨٣ .



شكل (٨)

"إطار خشبي محفور مؤلف من تكرار هندسي تجريدي"
القرن ١٧م^(١)



شكل (٩)

"تفاصيل من بلاطات جدارية في جامع أحمد البورديني القرن السابع عشر
الميلادي"^(٢)

(^١)(^٢) Prisse D,avennes : Arabic Art in colour , Dover – Publications , INC , New York , 1978 .

- علي الرغم مما يبدو في الزخارف الهندسية من تعقيد فإنها في حقيقتها بسيطة علي أصول وقواعد، كان من بينها تقسيم المحيط إلي أجزاء متساوية، ثم
- توصيل النقط بعضها ببعض للحصول علي أشكال هندسية مختلفة، وهذا يدل علي عناية المسلمين بعلم الهندسة من الناحيتين النظرية والتطبيقية. (١).
- نستطيع أن نقول أن جميع الأعمال الفنية في الفن الإسلامي خضعت لبناء يعتمد علي خطوط هندسية، سواء عناصر نباتية أو حيوانية.
- اعتمدت الزخارف الهندسية علي المربع والمثلث والدائرة لكي تكون الأساس الذي تقوم تقوم عليه جميع الزخارف الهندسية اشتهرت النجمة الإسلامية المتعددة الأضلاع والمتفرعة وما نتج حولها من وحدات وتقسيمات مختلفة في المساحة، وكل ذلك يعتمد في الأصل علي خطوط هندسية بسيطة.
- يتضح منها إلمام الفنان المسلم بعلم الهندسة لأن الزخارف الهندسية تعتمد علي قياسات دقيقة للأطوال والزوايا في الأشكال الهندسية المختلفة.

شكل رقم (٨)

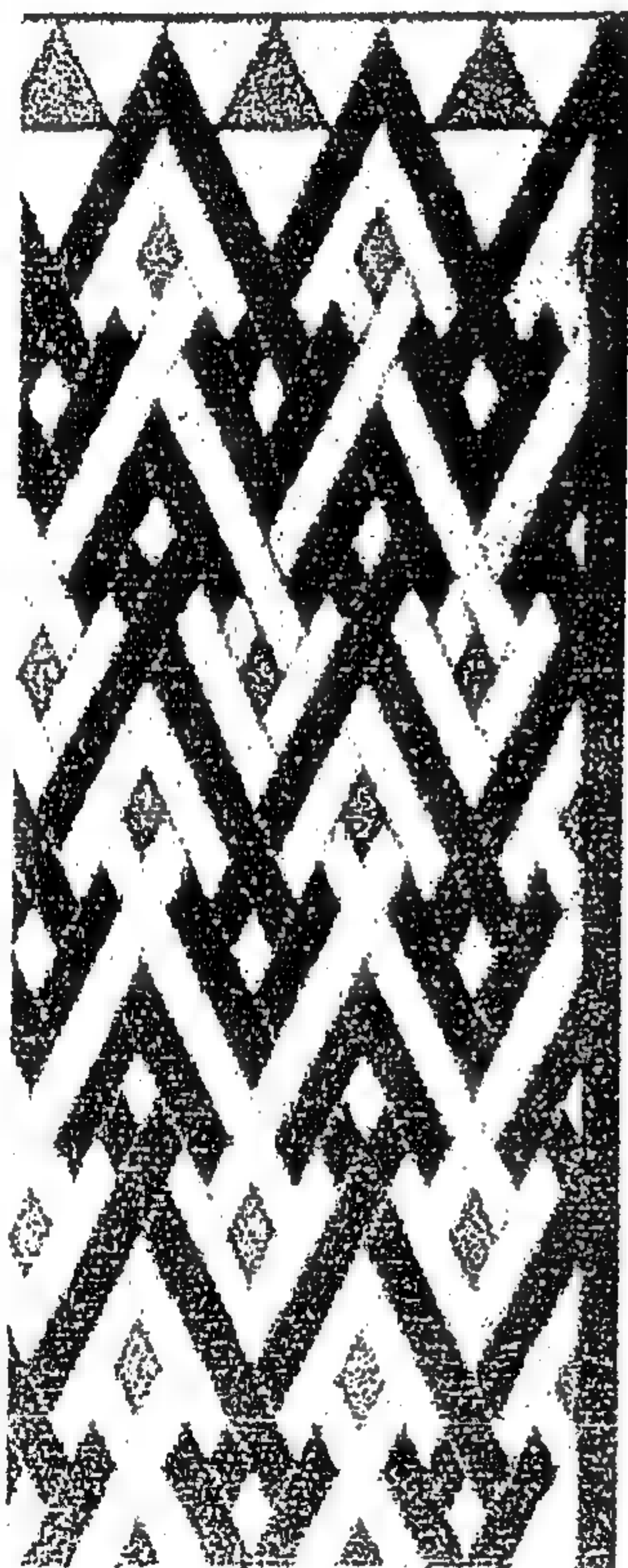
- " إطار خشبي محفور، مؤلف من تكرار هندسي تجريدي". (٢)
- استفادة الفنان من إمكانيات خامه الخشب ومن لونها.
- قام الفنان بتقسيم الإطار الطولي إلي مثلثات متعكسة ملأ بها فراغ الإطار.
 - الشكل العام يعتمد علي تكرار المثلثات والمساحات المتولدة بينها وتشكل الفراغات الصغيرة إيقاعاً هندسياً متتابعاً يساعد علي توضيح شكل الزخرفة.
 - نوع من الزخرفة يعتمد علي التكرار والتبادل.

شكل رقم (٩)

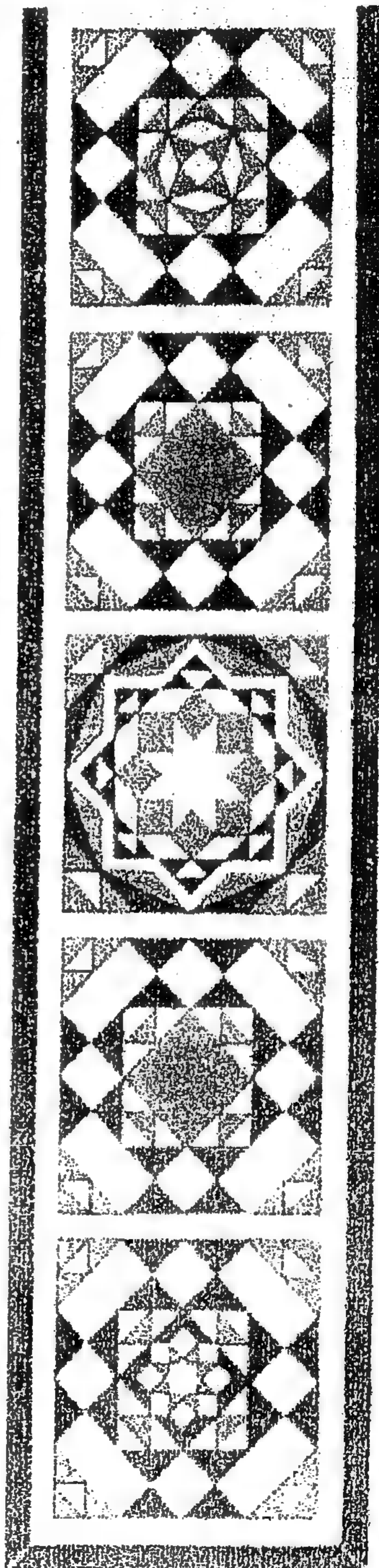
- " تفاصيل من بلاطات جدارية في جامع أحمد البوريني - القرن ١٧ م". (٣)
- نموذج يوضح استخدام الفنان المسلم للأشكال الهندسية في الكتابة وتحويل الحروف وأماكن الكلمات إلي شكل هندسي كامل . ان الكتابة أخذت شكل

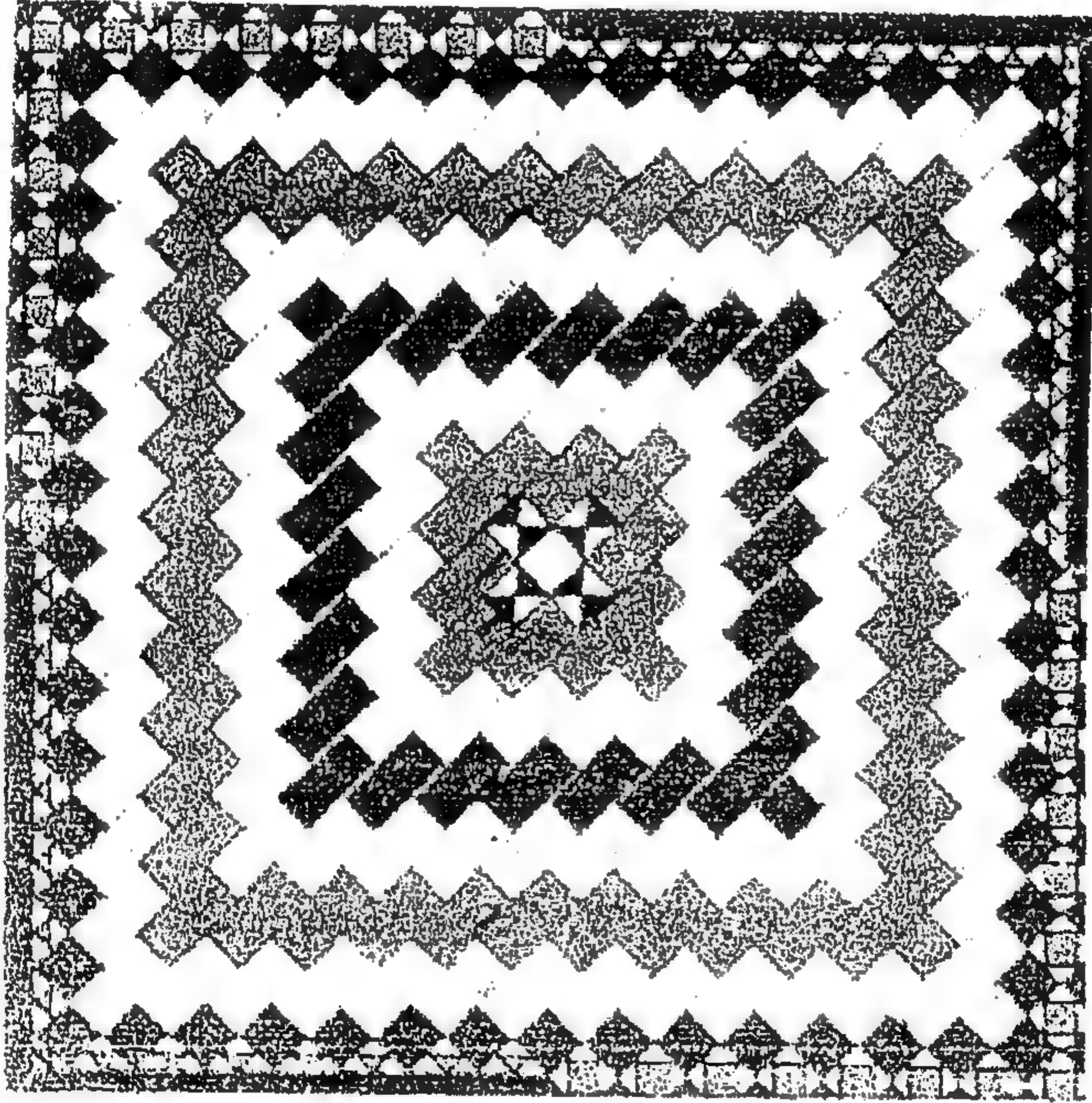
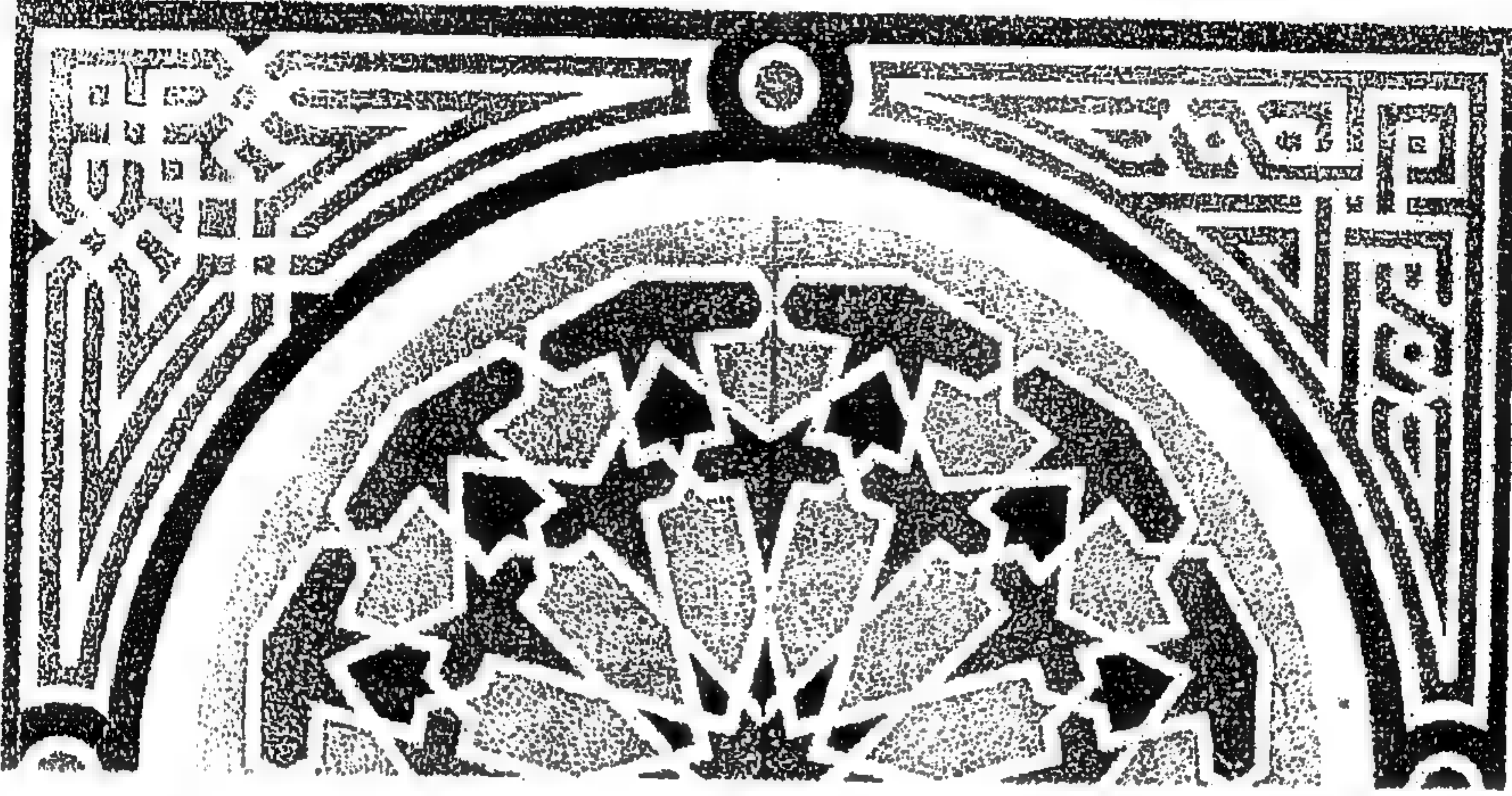
(١) أبوصالح الألفي : الفن الإسلامي ، القاهرة . دار المعارف . ص ١١٤ - ١١٥

(2)(3) Prisse D'avennes : Arabic Art in color ,Dover Publications,INC,New York, 1978 .



شكل (١٠)





شكل (١٠)

"ترابيع من الرخام فى الواجهات والأرضيات القرن الخامس عشر
والثامن عشر الميلادى"^١

(^١) Prisse D'avennes :Arabic Art in color ;Dover Publications,INC,New York, 1978 .

- نجمة اسلامية تعتمد على ثمانية محاور تبدو الكتابة وكأنها متفرعة من مركز هذه النجمة.

شكل رقم (١٠)

- "تفاصيل من الموزايكو في الواجهات والأرضيات - القرن ١٥/١٨م".
- توضح هذه الأشكال الهندسية استغراق الفنان المسلم في عالم الهندسة وحبها حتى أنه أبدع مثل هذه الأشكال المتنوعة ذات التداخلات والتكرارات الهندسية وقدرته علي ملء الفراغات والمساحات بهذه الأشكال بشكل يريح عين المشاهد لأنها ترتاح للأشكال الهندسية خاصة في المباني.

(٣) الزخارف الآدمية والحيوانية:

- رسمت بكثرة في فارس والهند ثم في مصر والشام في العصر الفاطمي والأيوبي ثم في الإندلس.
 - "كان الفنان يتخذ من الكائنات الحية عناصر زخرفية ينفذها ويحورها بما يفيد في تصميماته"^(١). وعلي الرغم من ذلك فإننا نستطيع أن نعرف نوع هذا الحيوان أو الطائر وحقيقة الوضع المرسوم فيه وحركته كاملة.
 - عبر عن مشاهدة من الطبيعة وكذلك ألف صوراً خيالية لمخلوقات عجيبة في خياله فقط استعملت هذه العناصر في زخارف الخشب والحص والنحاس والنسيج والبلور والخزف بكثرة، وكذلك ملأ به الكثير من الأفاريز والزخارف الموجودة علي الجدران كما رسمت هذه الأشكال علي اختلاف أنواعها داخل المنمنمات، والتي تعبر عن قصصاً ومشاهد أو حتى كصور توضيحية في الكتب التعليمية.
 - توضع هذه الأشكال داخل تقسيمات هندسية كالتقاسيم النجمية، وتوزع علي أساس التقابل والتدابر.
- من المناظر التي تظهر كثيراً علي التحف الإسلامية:
- أشرطة بها طيور أو حيوانات من نوات الأربع يتلو بعضها بعضاً.

(١) راجع - أبو صالح الألفي - الفن الإسلامي ، القاهرة ، دار المعارف - ص ١١٤ - ١١٥



شكل (١١)

قطعة من نسيج الكتان المطبوع عليها مناظر تمثل
صراعاً بين طيور (من العصر الفاطمي)^١.

(١) معرض الفن الاسلامي في مصر ، سنة ١٩٩٩ هـ - ١٤٢١ م . - وزارة الثقافة ، القاهرة ، ابريل ١٩٦٩ م . ص

- حيوانان أو طائران متدابران أو متقابلان، وبينهما زخرفة ترمز إلى شجرة الخلد أو شجرة الحياة التي كانت معروفة عند الآشوريين ثم انتقلت منهم إلى الفرس.

- حيوان ينقض علي حيوان آخر.
- طائر جارح ينقض علي حيوان أو طائر آخر.
- مناظر صيد.
- مناظر حفلات داخلية فيها الرقص والطرب.
- رسوم مجموعة من الطيور فيها تكوين زخرفي.
- "شاع استعمال الأشكال الخرافية المركبة ، كالطيور ذات الوجوه الأدمية والفرس ذي الوجه الأدمي (البراق)"^(١).

شكل رقم (١١)

١- "قطعة من نسيج الكتان المطبوع عليها مناظر تمثل صراعاً بين طيور (من العصر الفاطمي)"^(٢)

٢- فيها جرأة خط الفنان والذي عبّر عن أوضاع وشكل ونسب الطائران بدقة.

٣- الطيور تمثل جزءاً من سلسلة نباتية مستمرة.

شكل رقم (١٢)

- "من الخزف الطلاء الزجاجي ومن الزجاج (من العصر الفاطمي):"

أ- جزء من قاع إناء زجاجي مزين برسم غزاة تجري.

ب- طبق من الخزف مزين برسم غزاة تقفز.

يوضح هذا الشكل قدرة الفنان المسلم على التعبير عن نوع الحيوان (الغزال) ووضع (الجرى، التقفز) بأبسط الخطوط والمساحات مما يوضح قدرته على التشخيص، كما تتضح جرأة الفنان وتمكنه من الرسم عن طريق ملاحظة هذه الخطوط وهي مرسومة بحرية وثقة مع مراعاة الفنان لجماليات الخط وتدرجه من

(١) المرجع السابق - ص ١١٦.

(٢) معرض الفن الإسلامي في مصر - سنة (١٩٩٩ - ١٥١٧) - وزارة الثقافة - القاهرة - إبريل ١٩٦٩ م .



شكل (١٢) أ

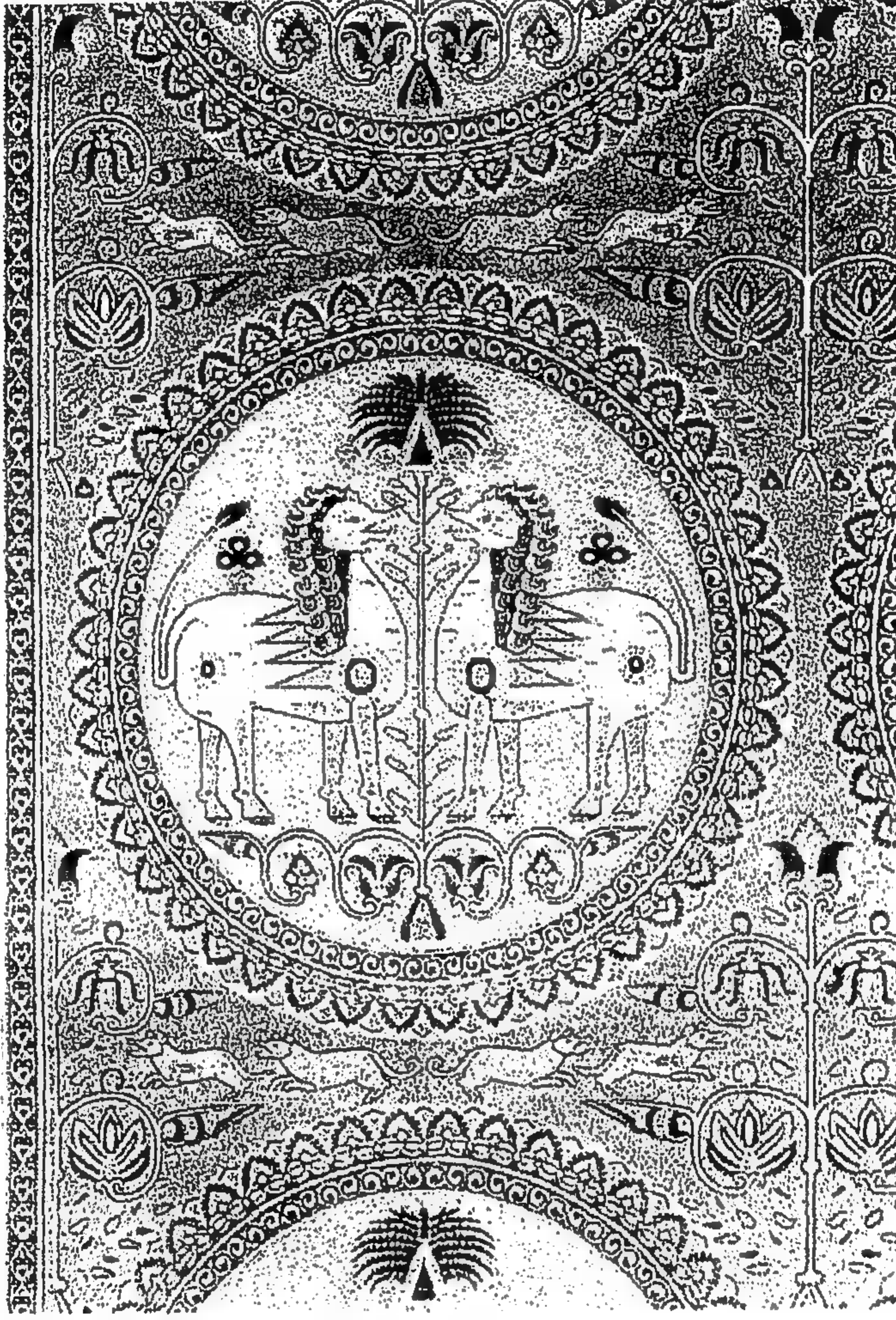
"جزء من قاع إناء زجاجي مزين برسم غزالة تجرى
(من العصر الفاطمي)"



شكل (١٢) ب

"طبق من الخزف مزين برسم غزالة تقفر" من العصر الفاطمي^(١) .

(١) معرض الفن الإسلامي في مصر ، سنة (١٩٩٩ هـ - ١٤٢١ م) . - وزارة الثقافة : القاهرة ، إبريل ١٩٦٩ م .



شكل (١٣)

"زخرفة نسيج تعود للقرن الثاني عشر الميلادي"^(١)

(^١)Prisse D'avennes :Arabic Art in color ,Dover Publications,INC,New York, 1978 .

التخانة الى الدقة وكذلك توفر المرونة مع القوة مما يعبر عن حركة الحيوان الرشيق.
شكل رقم (١٣)

- زخرفة نسيج تعود إلى القرن ١٢ م
- تستعمل كمعلقة جدارية. (١).
- يوجد هنا حيوانان متقابلان، بينهما زخرفة علي شكل شجرة وتتفرع هذه الشجرة من الأسفل لتعطي أشكالاً زخرفية مجردة كما في باقي الشكل.
- يوضع كل ذلك داخل شكل هندسي وهو الدائرة، التي هي أيضاً مزخرفة بعدة أنواع من الزخارف المتتابة أو المتكررة.
- وتكرر هذه الدائرة بطريقة هندسية فيها تتابع وتتطابق وبالرغم من ذلك فقد ملأ الفنان الفراغ المحيط بهذه الدوائر بأشكال أخرى وعناصر مختلفة من حيوانية ونباتية تكرر بنفس أسلوب التطابق فاليمين كاليسار تماماً.
- نجد الفنان المسلم قد استعمل أشكالاً زخرفية ذات خطوط هندسية تتناسب مع خامسة النسيج المصنوع منها التصميم وقام بوضع هذه الزخارف أيضاً داخل أجسام الحيوانات فأحدثت بذلك وحدة في التصميم.
- تنوعت الأشكال الهندسية داخل الحيوانات بين دوائر، ومثلثات، وأشكال حلزونية وحتى خطوط ومساحات طولية ذات لون واحد.
- نجد هناك تجانس وانسجام بين الألوان ويغلب عليها اللون البرتقالي الفاتح.

شكل رقم (١٤)

- طبق خزفي مرسوم بالذهبي.
- مصر، القرن ١٢م.
- فتاة راقصة محاطة بإناءان من الخمر.
- " فتاة في وضع راقص (وهي تلمس الأرض بركبة واحدة) وهذه الرقصة موجودة الآن في الشرق القريب. (٢)

(١) Prisse D'avennes, Arabic Art in Color.- Dover Publications , INC ., : New York ,1978 , Page 32 .

(2) Esin Atil – Art of the Arab world .- Smithsonian Institution Washington D.C. ,(1975) . page 16



شكل (١٤)

"طبق خزفي - مصر ، القرن الثاني عشر الميلادي" (١)

(١) Esin Atil – Art of the Arab world – Smithsonian Institutions Washington D.C. (1975). Page 16 .



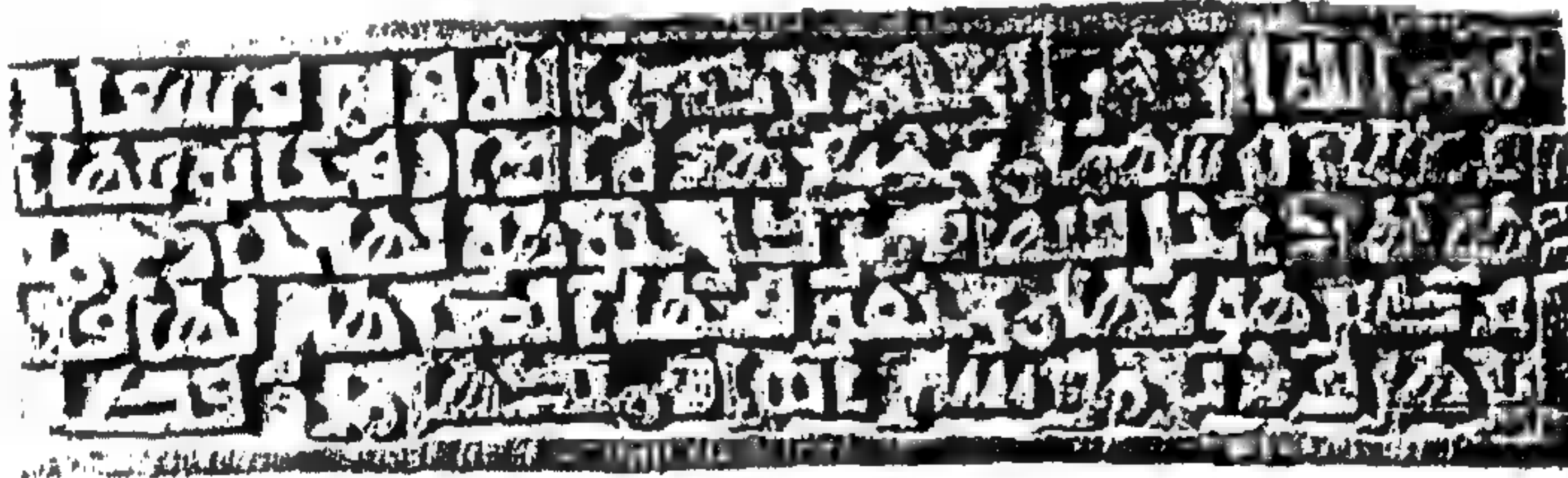
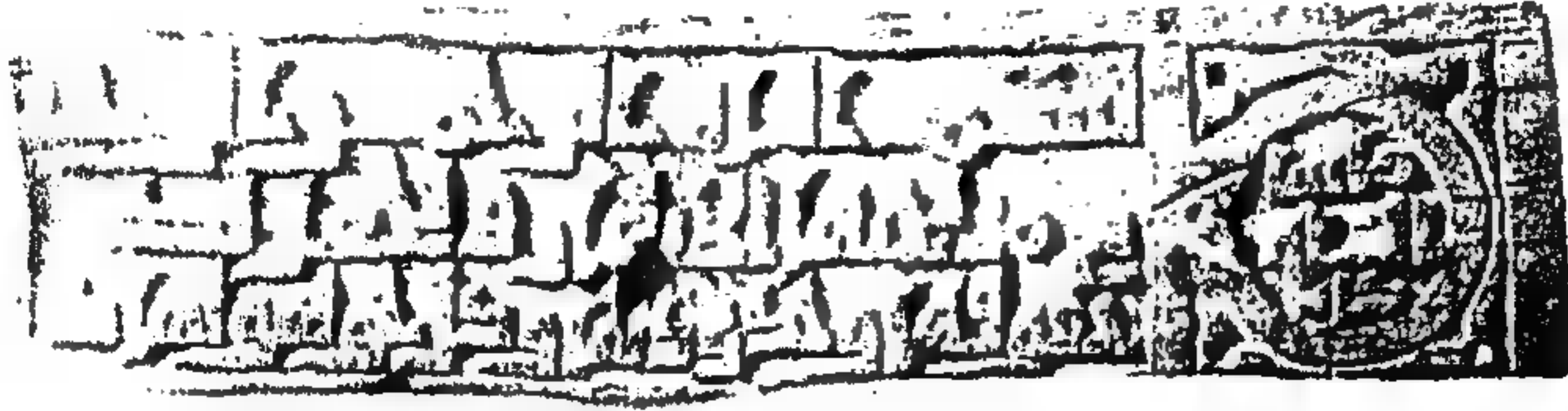
شكل (١٥)

"جزء من حاجز محفور - القرن الحادي عشر الميلادي، المتحف الاسلامي
المصري" (١)

(١) سمير الصباغ : الفن الاسلامي . - دار المعارف ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨٨ م .

- " نجد هنا استخدام الفنان للشكل الآمّي في زخرفة طبق خرفي، فأصبحت الخطوط بسيطة ومجردة تعبر عن وضع الجسم والمنظور .
 - ملأ باقي الفراغات عن طريق رسم مبسط أيضاً لأشكال من الخزف (شكلان فقط) ولم يترك الفراغات بلا رسم، فقد رسم فيها أيضاً ولكن بلون قليل وبخطوط مجردة ورقية مجموعة من الملامس، لكي يكون هناك وحدة في العمل الفني وقد راعي أن يحدد الطبق بخطوط من نفس اللون.
 - رغم التجريد والبساطة في الرسم إلا أن وضع الجسم صحيح، حتي أن اليد التي أسندت علي الركبة تعطي إحياءاً بصغرها ولكن هذه اليد رسمت بمنظور، فأدي ذلك إلي تقصيرها وحدث هذا الإحياء.
 - نجد أن الرأس أكبر من الحجم الطبيعي لها، ولكن ذلك يخدم التصميم فلو كانت الرأس أصغر من ذلك لظهرت في هذا الطبق وكأنها أصغر من الحجم الطبيعي بسبب ابعاد الطبق فإن له ارتفاع عن الأرض.
 - كما أن الرأس والرقبة لهما لون فاتح وهو لون أرضية الطبق وهذا اللون الموجود في هاتين المساحتين بالإضافة إلي تحديدها باللون الغامق عن طريق الشعر والملابس، كل ذلك أعطي هاتين المساحتين وحدة واحدة، فأصبحت مساحة واحدة هذه المساحة تصل إلي ثلث قطر الطبق، وباقي الثلثان إلي الأسفل في باقي أجزاء الجسم .
- شكل رقم (١٥)
- "جزء من حاجز خشبي محفور، تبرز فيه معالجة أشكال الحيوانات والنباتات بنفس الأسلوب وتداخلها مع بعضها. والتي تميز بها العصر الفاطمي."
 - "القرن الحادي عشر، مصر." (١)
 - نجد أن الرسم هنا علي أساس التقابل فنجد أن الجزء الأيمن يطابق الجزء الأيسر.

(١) سمير الصايغ : الفن الاسلامي « قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية . - دار المعارف : بيروت »



شكل (١٦)

"حشوة من الخشب بالخط الكوفي"

"متحف الفن الاسلامى - مصر القرن ٣هـ - التاسع الميلادى"

- رسم الحيوان (الحصان) في هذه الحشوة انتهت أطرافه بأشكال نباتية، أكملت باقي التصميم ، وبالرغم من وجود عنصرين مختلفين (نبات - حيوان) إلا أن طريقة معالجتهما طريقة واحدة أدت إلى تصميم متكامل ، خاصة مع وجود التكامل بين الشكل والفراغ الذي يحيط بالأشكال الزخرفية وبذلك تحولت جميع الأشكال والفراغ أيضاً إلى عناصر زخرفية تخدم التصميم.
- نجد التشابه بين الفن الإسلامي والمدرسة السيربيالية الحديثة، في هذه اللوحة وذلك بسبب تحول باقي جسم الحصان إلى اشكال نباتية زخرفية، تبعد بذلك عن الواقع والمألوف، وتدع الفرصة كبيرة للفنان علي الابتكار، وتخيل ما هو غير موجود.
- نجد إبداع الصانع والفنان المسلم في الحفاظ علي امكانيات الخامة (الخشب) واستفادته من لونها في إخراج تصميمه.

العناصر الكتابية:

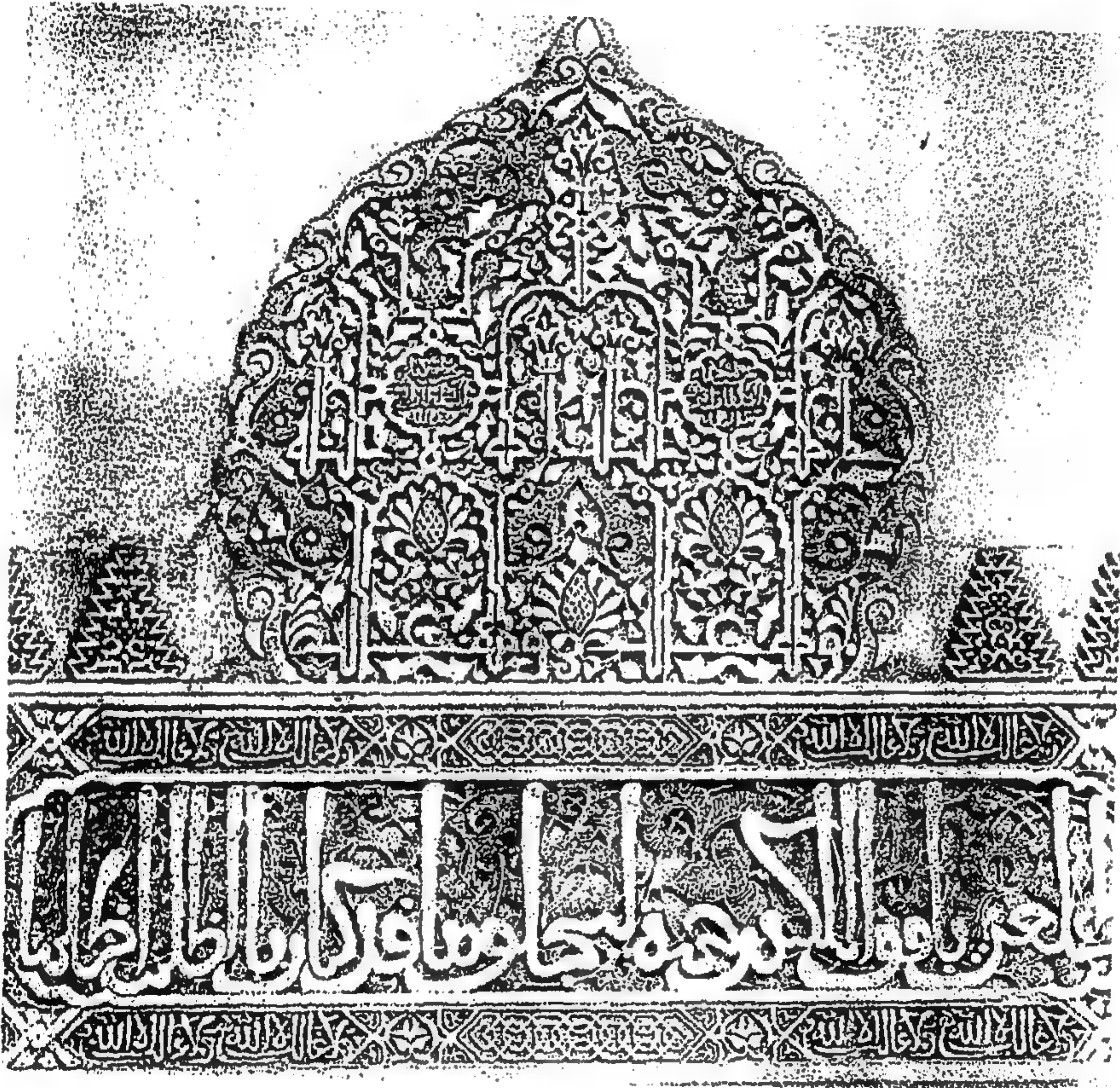
"من أجمل العناصر الزخرفية الإسلامية ،وقد استخدمت الكتابات في تكوينات زخرفية كالأيات القرآنية ، الأحاديث النبوية، المأثورات، الأمثال، أبيات الشعر والدعاء...

وأبدع الفنان المسلم في استخدام الكتابة كعنصر زخرفي، فعمل على رشاقة الحروف وتناسق أجزاءها وتزيين سيقانها ورؤسها ومداتها وأقواسها بالفروع النباتية والأزهار ، كما زخرف أرضيتها بتكوينات زخرفية متنوعة، كما أبدع الفنان المسلم في كتاباته المتداخلة فظهرت العبارات على شكل مربع أو مستطيل أو بأشكال زخرفية متنوعة ،وأحياناً على صور بعض الحيوانات أو الطيور".^(١)

ومن أنواع الخطوط :-

الخط النسخي والخط الكوفي القائم الزاوية والمضفر والمزخرف والمورق والمزهر والمربع المعماري والخط الثلث وكثيراً من انواع الخطوط الأخرى.

(١) محمد توفيق جاد تاريخ الزخرفة - دار المعارف بمصر : ١٩٧٦م . ص ٤٠١ - ٤٠٢ .



شكل (١٧)

جزء من قصر الحمراء - غرناطة - الأندلس أسبانيا

القرن ١٣ م .

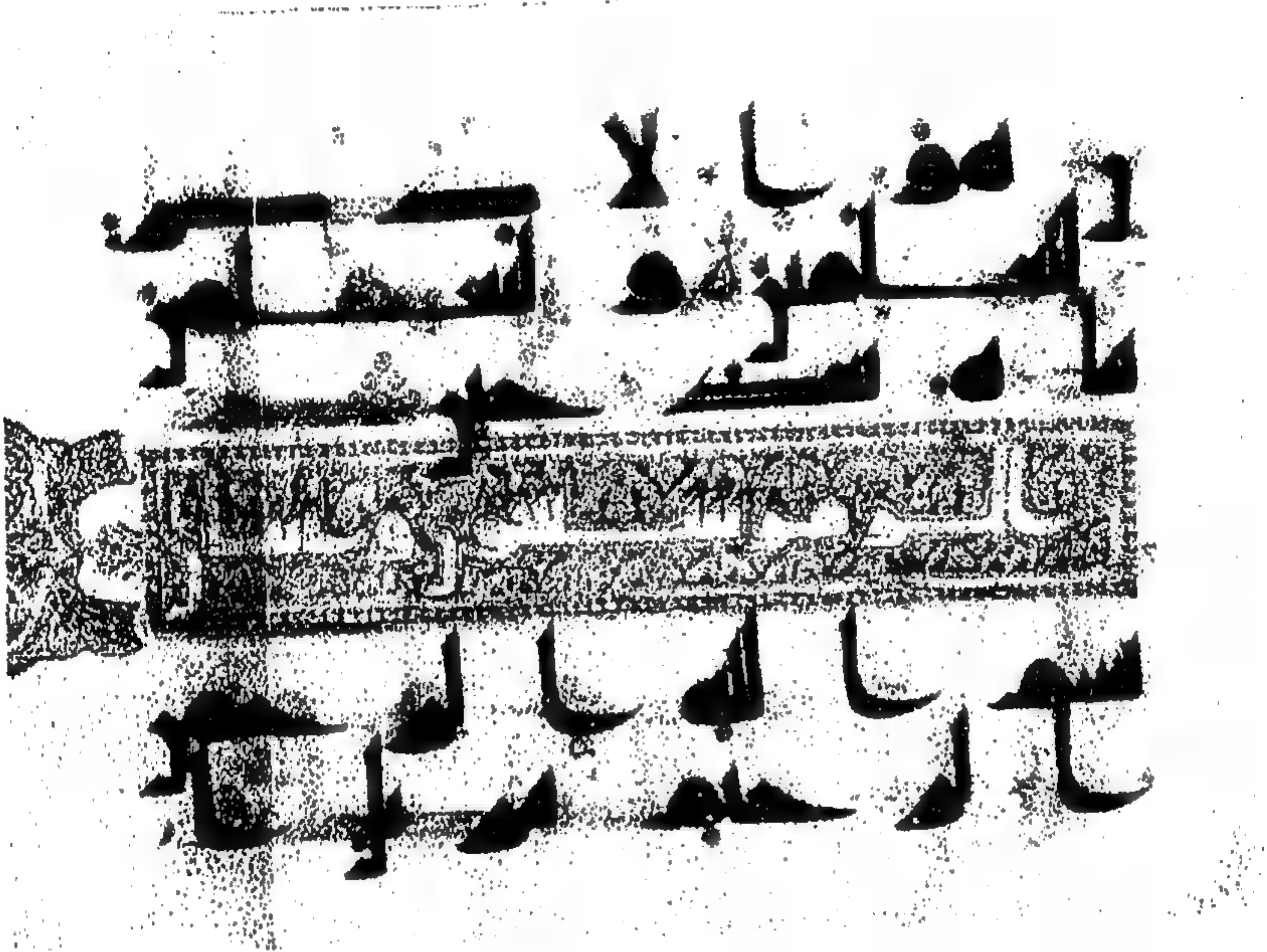
- "أدرك المسلمون أن الخط العربي يتصف بالخصائص التي تجعل منه عنصراً زخرفياً طبيعياً يحقق الأهداف الفنية، وكثيراً ما استعمل الخط استعمالاً زخرفياً بحثاً دون الاهتمام بالمضمون المكتوب^(١)."
 - "الكتابات كانت عبارة عن الآيات القرآنية، والأحاديث وأسماء الحكام، والشعر، المأثورات وغيرها بالخط الكوفي العادي والمشجر والنسخ^(٢)."
 - "ابتكر الخطاطون كتابة العبارات بالخط الكوفي المربع أو المتداخل لتبدو علي شكل حيوان أو طائر^(٣)."
 - "استعملت أشرطة الكتابة علي التحف المختلفة وعلي العمائر تحت السقف لربط المستويات الرأسية بالأفقية أو بالقبّة^(٤)."
 - "كان للكتابة موضعها الخاص تبرزها زخارف هادئة خلفها^(٥)."
- شكل (١٦)

- من متحف الفن الإسلامي بالقاهرة - مصر القرن ٣ هـ - ٩ م.
 - حشوة من الخشب بالخط الكوفي.
 - تحولت الأحرف في هذه الحشوة إلي عناصر تشكيلية مجردة ، نرى الحشوة وكأنها لوحة تشكيلية تجريدية حديثة، تحقق فيها الضوء والظل، والملمس والتناسب وقوة التصميم وترابطة والملامس تعددت نتيجة صغر الكتابة أو كبرها أي التنوع في أحجامها.
- شكل رقم (١٧)

- جزء من باحة الآسي قصر الحمراء غرناطة، الأندلس. أسبانيا القرن ١٣ م.
 - نلاحظ هنا التداخل بين العناصر الزخرفية المختلفة.
- ١- الزخارف الكتابية ٢- الزخارف النباتية ٣- الزخارف الهندسية.

(١)(٢) (٤) أبو صالح الألفي : الفن الإسلامي ، دار المعارف القاهرة . ص ١١٨ ، ١١٩ .

(٢)(٥) محمد توفيق جاد : تاريخ الزخرفة ، دار المعارف : مصر ، ١٩٧٦م ، ص ١٢٨ .



شكل (١٨)

صفحة من قرآن - حبر بنى غامق على جلد ومذهب

القرن (٨) - (٩) هـ

- وبالرغم من هذا التنوع إلا أن الفنان حافظ علي وحدة العمل عن طريق علاقات الأشكال وتناسب أحجامها بعضها إلي بعض ، وعن طريق اللون ونوع الخامة وملمسها وكذلك عن طريق الظل والنور الذي ينتج من البروز والدخول في السطح

شكل رقم (١٨)

"صفحة من قرآن حبر بني غامق ملون وذهب علي جلد - القرن ٨-٩هـ (١) نلاحظ هنا بحث الخطاط في الكتابة عن أفضل صورة نهائية للخط حيث تمثل الكلمات بجوار بعضها كأنها عناصر تشكيلية في لوحة تجريدية حديثة. كما نلاحظ محاولات التجميل والزخرفة في الفواصل بين الآيات وكذلك بين الأجزاء حيث تمثل الست نقاط الذهبية نهاية الجزء ، وكذلك الكتابة البيضاء بداخل الرسوم النباتية والهندسية باللون الذهبي والتي تفصل بين السورتين.

(١) Esin Atil : Art of the Arab world .- Smithsonian Institutions Washington D.C. (1975) .

الفصل الثاني

التصوير الجداري في الفن الاسلامي

التصوير الجداري في الفن الإسلامي

- "بدأ المسلمون بالتصوير الجداري منذ أواخر القرن الأول الهجري. إلا أن ما عثر عليه من الآثار قليل جداً بالنسبة إلى تصوير المخطوطات، وربما يعود ذلك إلى أن هذه الرسوم لم تطبق على المنشآت الدينية ولكن على المنشآت المدنية كالقصور والحمامات والتي تعرضت للتلف عبر القرون"^(١).

- استخدم المسلمون في تزيين الجدران بالقصور طريقتين: ^(٢)

(١) الفسيفساء

(٢) الألوان المائية .

أولاً: الصور الجدارية بالفسيفساء:-

"عرف المسلمون الفسيفساء منذ العصور الأولى للإسلام، وظلوا يزخرفون بها مبانيهم طوال العصور الوسطى"^(٣).

"الفسيفساء كلمة مشتقة من اللغة اليونانية، والمقصود بها الموضوعات الزخرفية المؤلفة من أجزاء صغيرة ومتعددة الألوان من الزجاج أو الحجر، وتثبيتها بعضها إلى جانب بعض فوق الجص أو الأسمنت". يمكن تقسيم التصوير بالفسيفساء في العصور الإسلامية إلى :-

(١) مجموعة من الصور الجدارية تزين منشآت دينية.

(٢) مجموعة من الصور الجدارية تزين منشآت مدنية.

(١)(٢) د/سعاد ماهر محمد : الفنون الإسلامية . - الهيئة المصرية العامة لكتاب : القاهرة ١٩٨٦م . ص ٢١٥ ،

٢١٦ .

(١) د / أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الإسلامي « نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه . - الدار

المصرية اللبنانية ، ١٩٩١م . ص ٤٥ .

القسم الأول : المنشآت الدينية:

مثل: قبة الصخرة ٧٢ هـ - الجامع الأموي بدمشق ٧٨-٩٦ هـ - قبة الظاهر ببيرس بدمشق ٦٥٨-٦٧٦ هـ

الموضوعات:

- "تنتشر الرسوم الزخرفية من أصل نباتي، سواء كانت مناظر طبيعية كما في الجامع الأموي^(١) أو" فروع نباتية متصلة وحلزونية وكذلك أشجار النخيل وأنواع أخرى بالإضافة إلي أوراق الأكانتس كما في قبة الصخرة^(٢).
- "توجد موضوعات من وحي شكل المدن الإسلامية في ذلك الوقت من عمائر بين أشجار وغابات وقصور ذات أعمدة وملعب للخيل وكذلك عمائر صغيرة تبدو وكأنها موضوعه الواحدة فوق الأخرى، كما في الجامع الأموي^(٣). وتتكرر هذه الموضوعات في قبة الظاهر ببيرس.
- نرى التأثير بالأساليب الفنية الأغريقية والرومانية والعناصر الساسانية في قبة الصخرة والتأثر بالأساليب الهلنستية والساسانية في الجامع الأموي وقبة الظاهر ببيرس.
- تحقق هنا أسلوب الفن الإسلامي ، فالصور زخرفية ترسم في مجال البعدين.

القسم الثاني : المنشآت الدنيوية.

زينت جدران القصور والحمامات من العصرين الأموي والعباسي وما بعد ذلك من عصور إسلامية
الأمثلة : قصر خربة المفجر (١٠٥-١٢٥ هـ)، الحمامات.

(١)(٢)(٣) د / سعاد ماهر محمد : الفنون الإسلامية - الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦م - ص ٢١٧ ،

الموضوعات:

- منظر طبيعي به شجرة رمان ضخمة إلى جانبها الأيسر غزالتان تجريان والجانب الأيمن أسد يفترس غزالاً كما في الحمام الملحق بقصر خربة المفجر.

- الرسومات قريبة الشبة من رسومات قبة الصخرة والجامع الأموي كما شاع استخدام التصوير (تصوير الكائنات الحية) في الحمامات.

الجانب الجمالي:

- يمتاز الرسم بطابع زخرفي من حيث التوزيع العام وكذلك أسلوب رسم أغصان الشجرة وأزهارها وثمارها أمام الحيوانات فيتضح براعة في التعبير عن الحركة والحيوية والقرب من الطبيعة.

- نلاحظ مما سبق وذكرنا النقاط الآتية:

١. استخدم المسلمون هذه الخامة في الأماكن التي يستلزم فيها البقاء وذلك لأن هذه الخامة (الفسيفساء) تقاوم عوامل التعرية والتغيير في الجو ومقاومة ضوء الشمس. أي أنهم كانوا يرغبون في الحفاظ على هذه الرسومات في أماكنها أطول فترة ممكنة ولعلمهم بأن هذه الخامة قوية وتسطيع التحمل استخدموها في التنفيذ، وبخاصة في المسطحات الخارجية والمكشوفة للمباني في منطقة آسيا الصغرى وإيران حيث يقل سطوع الشمس . وكذلك كانت تستخدم في الأماكن الداخلية في مناطق أخرى .

٢. تحقق بهذه الخامة أسلوب الفن الإسلامي فقد حافظوا على أن تكون الرسوم زخرفية ترسم في مجال البعدين.

٣. برغم صعوبة تلك الخامة إلا أن التصميميات يتضح فيها براعة التعبير عن الحركة والحيوية في الكائنات الحية المرسومة.

٤. يمتاز الرسم بطابع زخرفي من حيث التوزيع العام.

٥. نجد أن الموضوعات المختارة مناسبة كلاً في مكانة.

ثانياً الصور الجدارية بالألوان المائية (الفريسكو)

- استخدمها المسلمون في العصور الوسطى لزخرفة مبانيهم.
صيغة هذه الصور هي أن يكس الجدار بطبقة من الحصى أو غيرها من المواد كالطين الذي استخدم في الكنائس والأديرة القبطية القديمة ثم يطلي فوقها بالألوان الأرضية المذابة في الماء. ويراعي أن يوضع الطلاء قبل أن يتم جفاف هذه الألوان حتي يتشرب الحصى باللون في أثناء جفافه . وبذلك يتفادى تساقط الطلاء وهي أقل تكلفة من الفسيفساء (١).

الآثار الباقية:

- (٩٢-٩٣-٩٦) قصر عميرة
- (٢٤٧-٧٤٣) قصر الحير الغربي
- (٢٢١-٢٧٦) جناح الحريم بقصر جوسق الخاقاني في سامراء
- وما اكتشف في مدينة نيسابور وفي قصر فوق تل يسمى "تبه مدرسة"، وما عثر عليه في حمام فاطمي جهه أبو السعود قرب الفسطاط القرن ٤-٥هـ (٢).

الموضوعات:

- "رسم الخليفة علي عرشه كما في قصر عمرة" (٣). وكذلك صورة أعداء الاسلام المشهورة ورسوم راقصات فارسيات في مناطق مربعة ومثمنة ورسوم نساء شبة عاريات ورسوم صيد ورسوم نساء يعزفن علي الآلات الموسيقية أو يقفن علي أرضية بها رسوم فصائل شتي من الطير والحيوان كما في رسوم سامراء (٤). ويوجد في سامراء ايضاً رسوم رجال بين عقود قائمة علي أعمدة ورسوم قسس ونساء ورجال أكبر الظن أنه رسم توضيحي لقصة "فتته" وكذلك صور راقصات وصور من الحياة اليومية كما في كنسية كابلا باللاتينا في باليرمو بصقلية - وهناك التقاء في مواضع الرسوم بين الصور الفاطمية وصور

(١)(٣) د / سعاد ماهر محمد : الفنون الإسلامية . - الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦م . ص ٢٢١ ، ٢٢٤ .

(٢)(٤) د / راجع أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الاسلامي ، نشأته وموقف الاسلام منه وأصوله ومدارسه . - الدار المصرية اللبنانية ، ١٩٩١م . ص ٤٥ ، ٢٢٤ .

باليرمو كالشراب والرقص تظهر التأثيرات الساسانية الهيلينية وكذلك يتكرر أسلوب سامراء في كثير من التصاوير في باقي البلدان الإسلامية^(١).
الجانب الجمالي:

- جميع تلك الرسوم توجد داخل قاعات أو أماكن مغلقة لا تتعرض للتلف والعوامل الخارجية كالشمس والحرارة وغيره، وذلك لمعرفةهم بإمكانيات هذه الخامات وأنها أضعف وأقل تحملاً من خامات الموزايكو وكذلك هي أرخص تكلفة من الموزايكو. - الطابع العام زخرفي^(٢).
- الأسلوب المسطح الخالي من العمق أو التجسيم والقائم على الخطوط^(٣).
- الصور الفاطمية في باليرمو وفي مصر والصور العباسية في سامراء تتفق جميعاً من حيث الطابع والأسلوب والموضوع والمميزات العامة.

(١)(٢)(٣) د / سعاد ماهر محمد : الفنون الإسلامية . - الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٨٦م . ص ٢٢١ .
٢٢٤ .

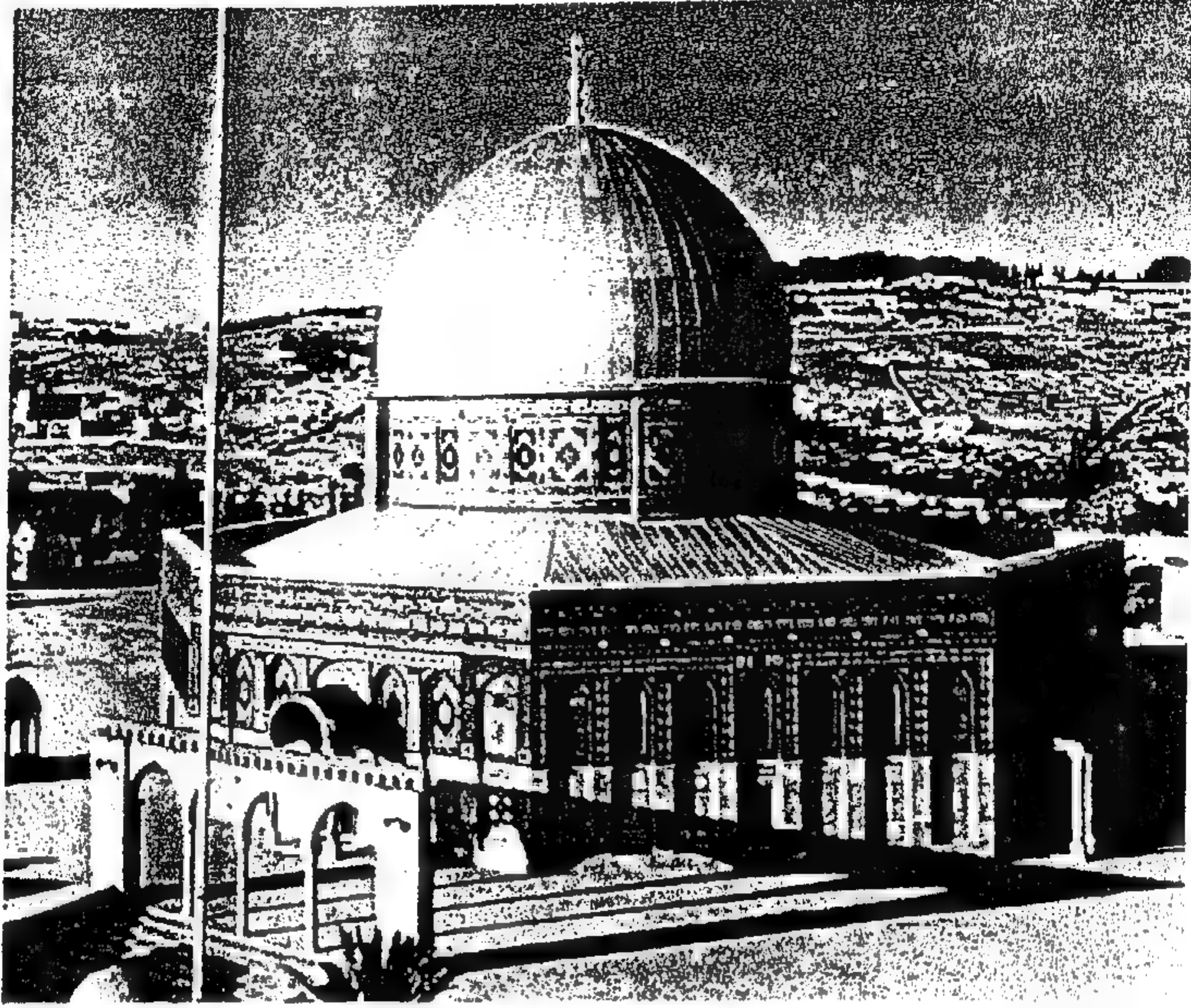
تحليلات لنماذج من التصوير الجداري الإسلامي

قبة الصخرة - القدس - منظر عام شكل (١٩)

- تعتمد العمارة في قبة الصخرة علي الأشكال الهندسية، وهذا الشكل يوضح التقسيمات الهندسية الجدارية للمبني من الخارج.

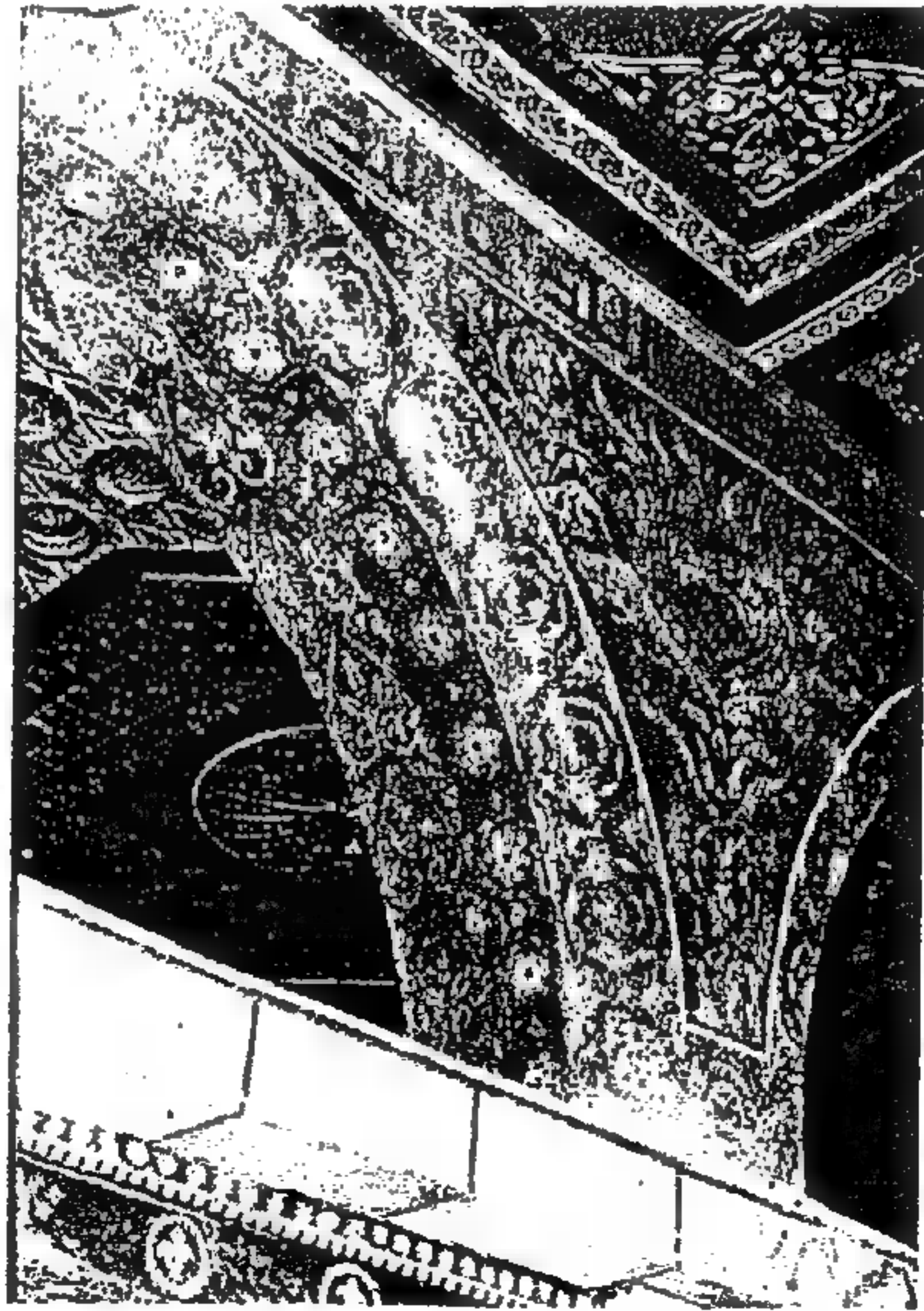
- نجد أن التجميل الجداري الخارجي اعتمد علي أشكال العناصر المعمارية الهندسية كالقبة والمثلث والأعمدة والعقد المخموس الذي تم ترديده علي جوانب المبني قام المهندس الفنان المزخرف بوضع وتوزيع اشكال هندسية مختلفة كالمربع والمستطيل والدائرة في كثير من الفراغات المعمارية بهدف تجميل البناء وربط عناصره ببعضها البعض، وساعده في هذا الربط اختيارات الألوان وطريقة توزيعها في المبني فنجد في بعض الأماكن الألوان هادئة (كما في أسفل المبني في الأعمدة تحت العقود) ولكن يتخللها خطوط محددة لأشكال هندسية مختلفة باللون الأسود مما اعطي مساحات تميل في مجملها للون الفاتح الهادي، وقلة الزخارف ويتقابل مع ذلك الألوان القوية كالأخضر والأصفر والأزرق وطريقة توزيعها مع الأبيض والأسود مما يعطي التضاد القوي بين الألوان فيجذب الانتباه نحو ذلك الجزء (العقود وما يعلوها) والذي يعطي موضعه في البناء عامل جذب قوي للمشاهدين من علي بعد كبير، وهو في نفس الوقت تتأكد قوته وجماله مع الجزء الهادئ (الألوان والزخارف في أسفل البناء)، ويعود هذا الهدوء اللوني ليتكرر في سطح البناء ثم يقود الزخرفة الهندسية وبقوة في أسفل القبة، ويتكرر توزيع الأشكال الهندسية (المستطيل) في زخرفة القبة ومعالجتها جميعاً بلون واحد مما أعطي للمبني قيمة جمالية عالية جداً.

- نري من ذلك أن التجميل الجداري شامل عدة اتجاهات فهو لا يختص بالتصوير والزخرفة فقط ولكن تشارك معه العناصر المعمارية المختلفة



شكل (١٩)

"قبة الصخرة - القدس - منظر عام"



شكل (٢١)

من فسيفساء الأقواس والقناطر . قبة الصخرة

لتحدث الوحدة في العمل الجداري بأكمله وترداد قيمة العناصر الزخرفية في تجميل الجدران حتي لا يمكن الاستغناء عنها أو حذف أي منها من العمل لأن ذلك قد يحدث خللاً في الجمال المعماري الخاص بالمبنى.

- وفي هذا المسجد نجد أن الزخارف حققت هاتين الصفتين ،فلقد ساعدت الزخارف علي التأكيد علي قوة المبنى وعلي جماليات العناصر المعمارية وطريقة توزيعها في المبنى وكأنها جزء قوي لا يتجزىء من البناء.

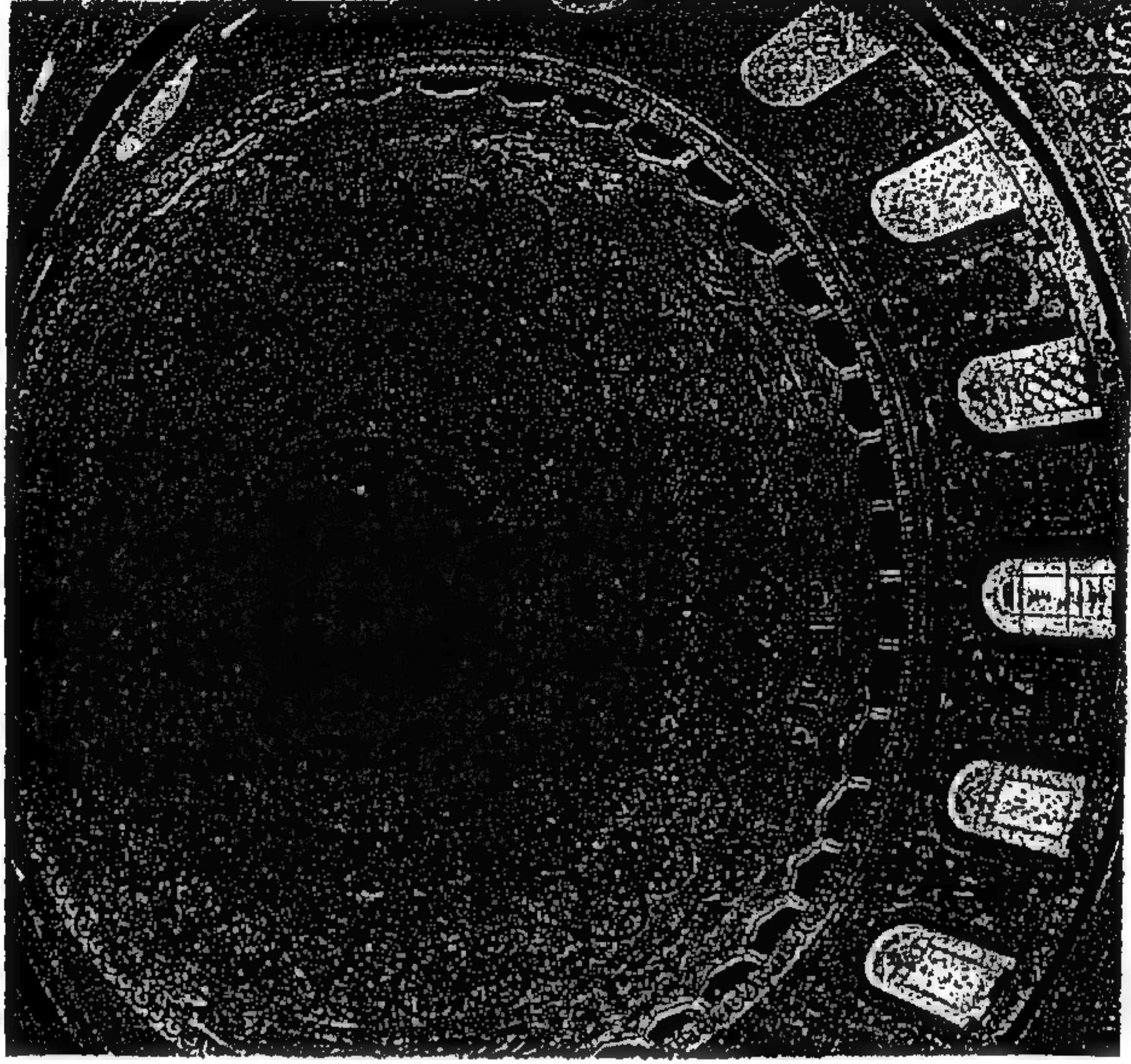
سقف مسجد قبة الصخرة من الداخل:- شكل رقم (٢٠)

يعتمد التجميل الجداري في هذا السقف علي التقسيمات الهندسية، والذي اعتمد فيها الفنان علي أشكال النوافذ الزجاجية، حيث استغل وجودها في عمل تصميمات زخرفية تؤكد وتزيد من جمالها، وتحافظ علي وجودها وكأنها عنصر زخرفي في تجميل السقف.

قام الفنان بزخرفة النوافذ بالزجاج الملون، بحيث تعددت التصميمات المعالجة له من هندسية إلى أشكال زخرفية متنوعة. قام الفنان بعمل لوحات جدارية من الفسيفساء تملأ الفراغات بين النوافذ هذه اللوحات بها تصميمات متنوعة جعلت من هذا الجزء وحدة واحدة، وهي أيضاً تكرر لما في النوافذ من أشكال ولكن بتصميمات مختلفة كما أن الكتابة لها دور هام في هذا التجميل حيث كتبت باللون الذهبي علي خلفية من المستطيلات السوداء، أحدثت تنويعاً في ألوان المساحات داخل السقف وكذلك أحدثت تغييراً وتنويعاً في نوعية الزخارف الموجودة ، كما رددت اللون الأسود الموجود داخل شكل عقود بأعمدة ذهبية أسلفها مباشرة .

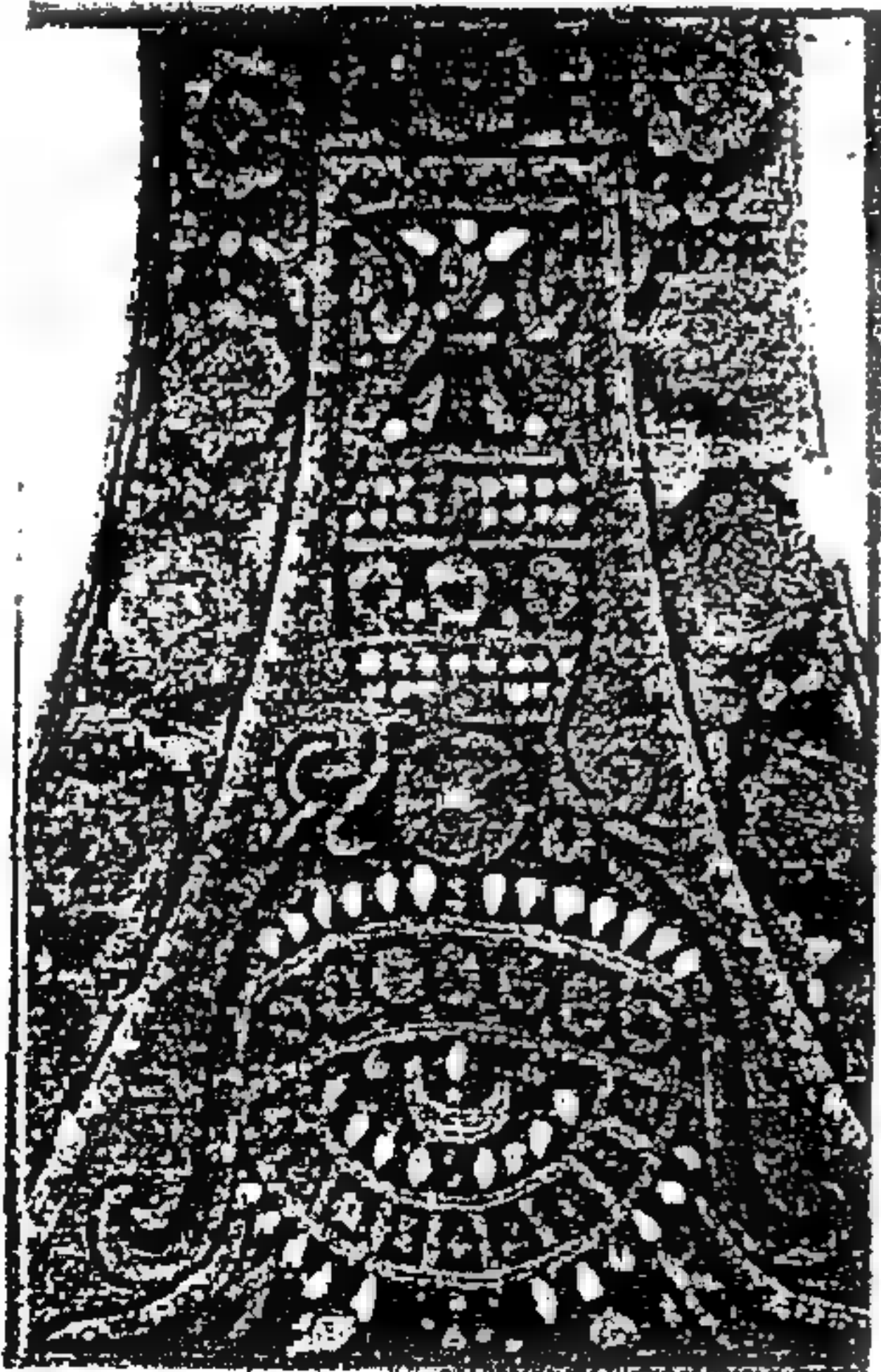
من فسيفساء الأقواس والقناطر قبة الصخرة شكل (٢١)

" نجد في هذا الشكل خضوع الفسيفساء للنظام الهندسي في التقسيمات المعمارية الهندسية، من حيث وجود أقواس مقسمة إلي فراغات هندسية ملأت جميعها بأشرطة من الفسيفساء لتصميمات زخرفية متكررة وكذلك مساحات بأشكال



شكل (٢٠)

"سقف مسجد قبة الصخرة من الداخل"



شكل (٢٣)

مزهريّة بأوراق الأكانتس



شكل (٢٢)

من فسيفساء قبة الصخرة - شجير ■

اخرى بها لوحات لزخارف من أصل نباتي مما يوضح قدرة ودقة الفنان المسلم وأحكامه للفسيفساء أفضل مما كان سائداً قبل الدعوة الإسلامية^(١).

شكل رقم (٢٢-٢٣)

شكل (٢٢) : من فسيفساء قبة الصخرة - القدس - أواخر القرن السابع الميلادي (شكل شجيرة فيها تأثير بالطراز الساساني الفارسي)

شكل (٢٣) مزهرية بأوراق الأكانتس وهي الزهرة المنتشرة في الفسيفساء البيزنطية.

نلاحظ من شكل الرسم وحدوده ووجود أشرطة من الزخارف المستمرة حول التصميمات أن هاتين اللوحتين توجدان بين عقدين أو قوسين متتالين.

نجد قدرة الفنان المسلم على التحكم في الخطوط الهندسية والخطوط اللينة المتحركة داخل اللوحة والتي تحدد أشكال التصميمات. وهذا يثبت دقته في معالجة التصميمات بالفسيفساء.

البالته اللونية يغلب عليها اللون الذهبي والأزرق والأخضر ويوجد الأحمر والأبيض والأسود بندرة فلقد تم استعمالهم للتطعيم فقط ، والسبب هو أحداث التنويع في الألوان وشدها، ولفت النظر لبعض الأجزاء للتأكيد عليها. ساعدت التقسيمات والألوان على إحداث التنويع في الملامس وأكد على ذلك صفوف قطع الفسيفساء والفراغات التي حدثت بينهما.

(١) راجع / سمير الصايغ: الفن الإسلامي « قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية . - دار المعرفة : بيروت لبنان » ١٩٨٨ . ص ٢٧٨ .

تحليلات لنماذج من التصوير الإسلامي

هذه بعض أعمال بهزاد التي جاءت في كتاب "بستان سعدي" أو منظوم الشيخ مشرف الدين مصلح الدين بن عبد الله السعدي الشيرازي. وكان قد كتبه بعد قيامه بعده رحلات يعرض فيه النوادر والحكايات ذات المغزي الأخلاقي.

شكل رقم (٢٤)

تمثل اللوحة رقم (٢٤) الملك "دارا" بعد أن ضل طريقة أثناء الصيد مع بعض أتباعه والسقي عند جدول ماء شخصاً غريباً فرغ عليه قوسه، ولكن الغريب أوضح له أنه أحد أتباعه ويقوم علي رعاية خيله. ويقول الملك (عندما يكون تدير الملك في شئون رعيته أقل من تدير الراعي عليه أن يخاف وينزعج بخلاف الملك العادل والراعي الصالح الذي يطمئن إلي رعيته ويعتمد عليهم كل الاعتماد لما يشملهم به من رعاية وانصاف)^(١) وقد أثارت هذه اللوحة الإعجاب بما تقدمه من موضوع تعليمي إلي جانب الرشاقة التي عرض بها "بهزاد" الخيل وسط الطبيعة وطريقة التعبير البادية في جوار الملك لراعي الخيل.

يظهر في الصورة الملك "دارا" فوق فرسه وحيداً بدون أتباع وحرس وامامه يقف في وقار واحترام أحد رعاة الخيل. ويلاحظ مهارة "بهزاد" في تصوير الأشخاص والحيوانات والمناظر الطبيعية في توافق و انسجام تبرهن على ما وصل اليه من أسلوب خلاق ومصدق وذلك في رسوم الخيل التي وزعها في صورته هذه، وبخاصة التعبير عن عاطفة الأمومة لذلك الفرس الصغير (المهر) وأمه التي تقضم بعض الأعشاب النباتية بينما انهمك المهر في الرضاعة من ثديها وذلك بأعلى الصورة إلى اليمين في حين يتكرر هذا المشهد بأسفل الصورة ولكن يركع المهر على قدميه الأماميتين بينما رفعت أمه رقبتها لتتظر في حركة رائعة نحو الملك "دارا". وأما عن الألوان فلقد أبدع "بهزاد" في استخدام درجات أو أطياف اللون الواحد ومثال ذلك اللون الأخضر والأزرق والبني والأحمر والبنفسجي.

(١) مجلة العربي (عدد ٤٨٧) : بهزاد فنان الشرق العظيم ، د / محمد المهدي ، يونيو ١٩٩٩م ، ص ١٣٧ .



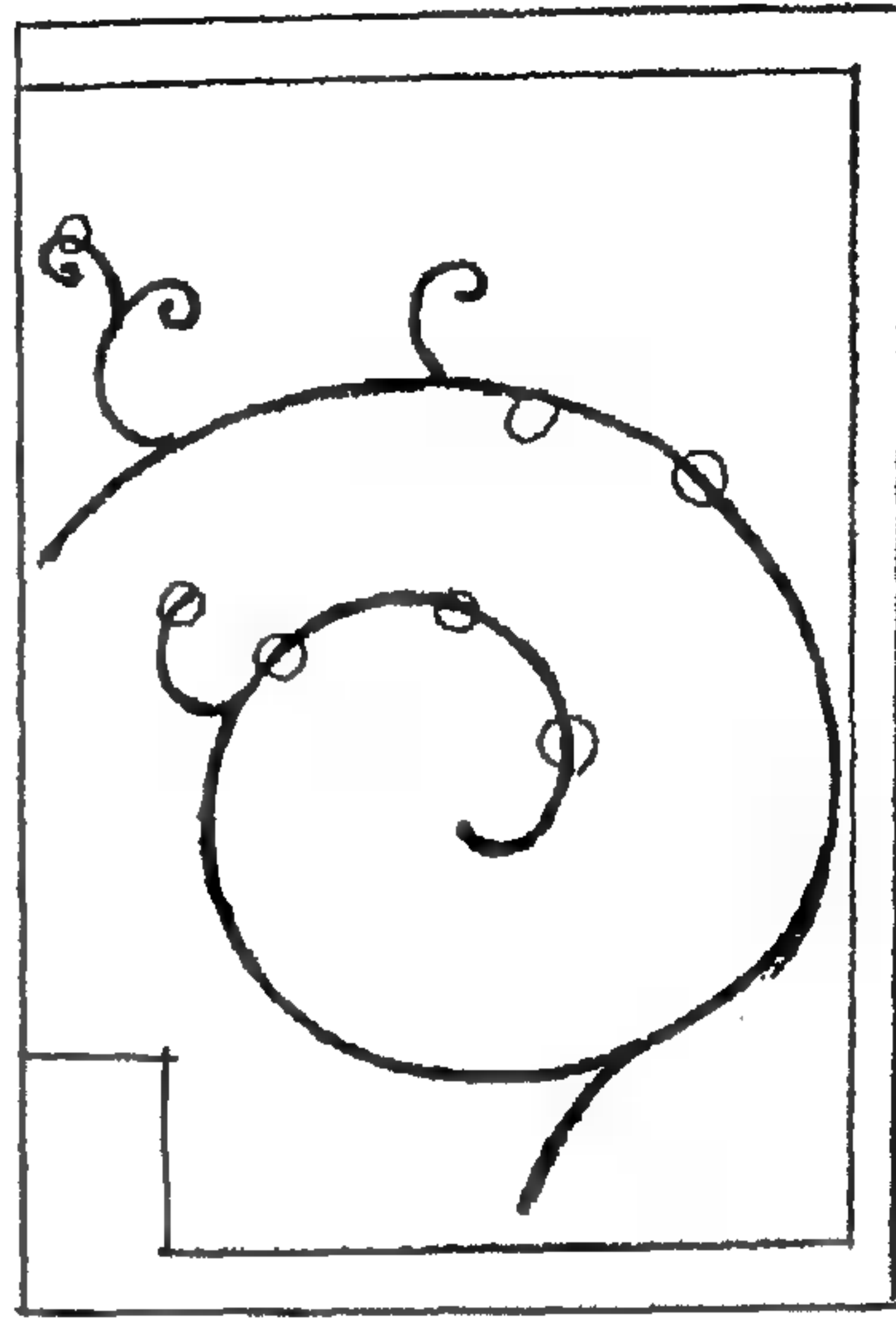
شكل (٢٤)

"الملك دارا" - من مخطط بستان سعدى^(١)

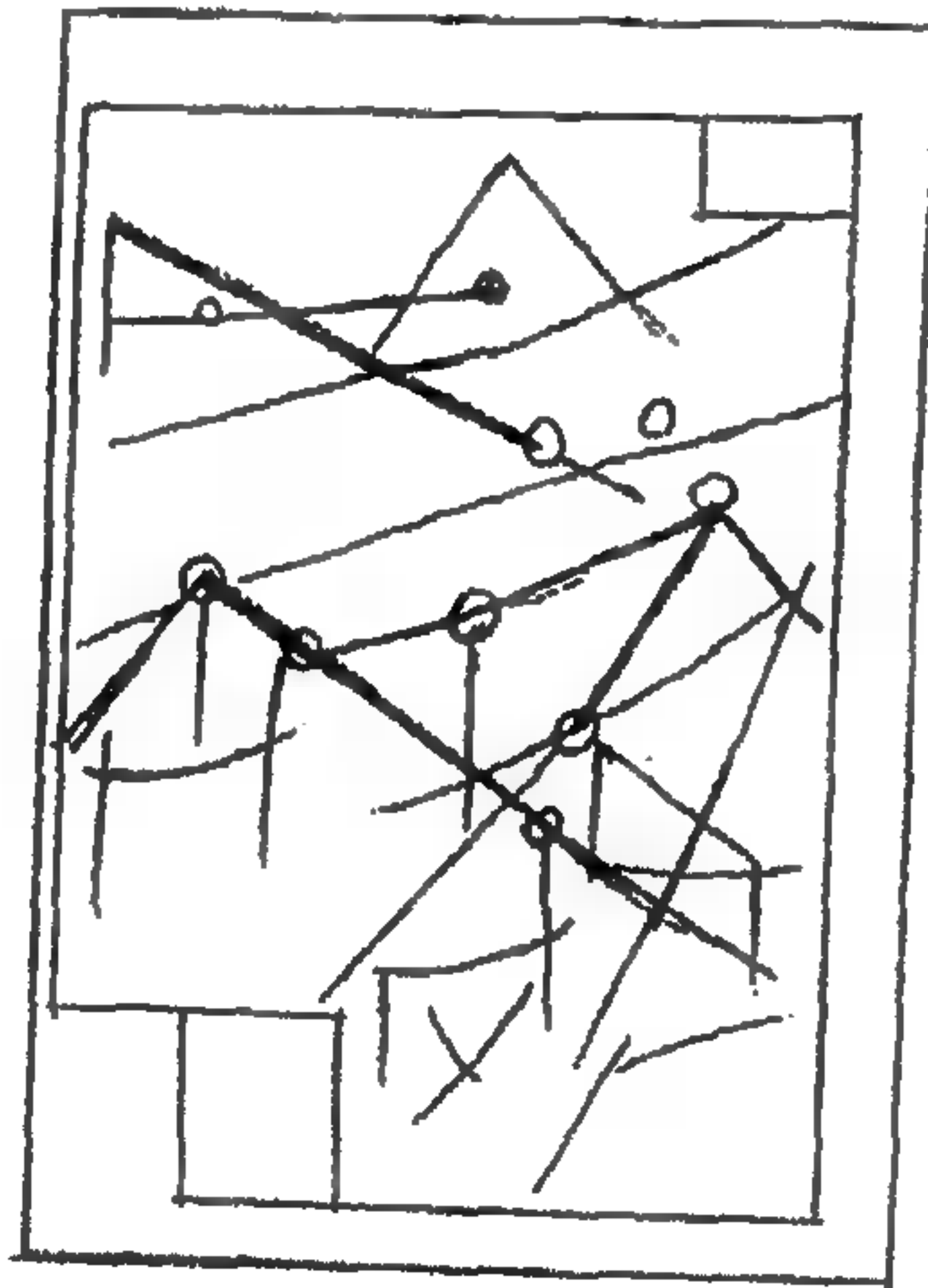
(١) مجلة العربى (عدد ٤٨٧) بهزاد فنان الشرق العظيم ، د / محمد المهدي ■ يونيو ١٩٩٩م ، ص ١٣٧ .



شكل (٢٤ - ب)



شكل (٢٤ - أ)



شكل (٢٤ - ج)

وتتنمي هذه اللوحة إلى المدرسة التيمورية في سمرقند والتي تمتاز بجمال ألوانها.
- المنظور هنا منظور لولبي يمر من خلال الأشخاص والحيوانات الذين يؤلفون الموضوع شكل (٢٤-أ)

- يعتمد الإيقاع في هذه اللوحة على تعدد المساحات في توزيعها وتنوعها وكذلك في ألوانها وإضاءتها حيث الألوان هنا مضيئة ، كذلك يعتمد على اتجاهات الحركة للأشخاص والخيول والتي تساعد في استمرارية الحركة داخل اللوحة (شكل ٢٤-ب) المجموعة اللونية:

اللون الغالب هو الأخضر لون الزرع بدرجاته أسفل اللوحة-، حيث أن الأخضر الغامق هو الأرضية وتوزع عليه زروع صغيرة فاتحة -أخضر مضئ فتعطي:
١- ملامس مختلفة في الأرضية.

٢- إضاءات رقيقة وصغيرة ومختلفة التوزيع والشكل على المساحة الخضراء الفاتحة (لون الظل في الأرضية).

٣- مساحة الأخضر هنا تساوي تقريباً نصف مساحة اللوحة فهي تكسو النصف الأسفل من اللوحة وطرفها العلوي مائل ومتعرج

كما لا يوجد خط تحديد مباشر لهذه المساحة ، كما نجد أن استمرار الخط الأخضر عبر اللوحة يقطعه قليل جداً من الألوان المختلفة، وهو خط طويل يتعدى مساحات نصف طول الخط الخارجي المحدد للوحة ويقابله من الناحية الأخرى خط طولي يساوي ثلث الخط يسار اللوحة، بذلك أصبحت المساحة المحصورة لها شكل غير منتظم أي أن البناء هنا لا يعتمد على التماثل أو الاتزان.

- الأخضر الفاتح في أعلى الصورة لون النور .
لون الخلفية بهدف التأكيد على البعد والإيحاء بالزروع الكثيرة حول الأبطال لتأكيد الموقف والتعبير عن القصة.

الأخضر الموزع في المساحات المتبقية في اللوحة وهو يمثل الزروع الصغير المنتشرة في المكان والتي تأخذ أشكال أشجار صغيرة نتيجة بعدها في الصورة أو زروع صغيرة موزعة بغير انتظام والتي تعطي ملامس في الأرضية الفاتحة بني

فاتح مختلط بالأحمر بالإضافة إلى الأخضر الممزوج بالأزرق ليعطي درجات مختلفة من اللون التركواز في الجبال الموجودة في الخلفية.

- اللون البنّي: يوجد بني واضح وغامق في الحصان في مقدمة اللوحة ومختلط بالأبيض لكي يتضح شكل الحصان ويتميز عن الأرضية الخضراء ويتوزع أيضاً أعلي اللوحة علي اليسار في شخص علي حصان وعلي اليمن في شكل آخر يعطي هذا التوزيع شكل مثلث وبين زواياه وحول اضلاعه توزيعات أخرى لـ لون البنّي المختلف الدرجات والمساحات ، مما يزيد الربط بين أجزاء اللوحة ويحدث إيقاعاً في الألوان والمساحات والاتجاهات .

- يوجد بني فاتح (لون الضوء) في النصف الأعلى من اللوحة ولكن لا يشغل كل المساحة حيث توجد ألوان أخرى كالأخضر في الربع الأعلى من اللوحة وألوان أخرى تتخلل المساحة كالأصفر والتركواز ولكن هذا اللون يختلط بالأبيض والأحمر كثيراً مما يعطي اللون السيمون وهو لون النور في هذه اللوحة الذي يوازن به لون الظل وهو الأخضر اسفل اللوحة . وفي هذه المساحة يتحقق البعد الذي أراد الفنان أن يوحي به لأن الألوان هنا فاتحة ومختلطة بالأزرق في بعض الأماكن . كما أن المساحات الغامقة صغيرة وقليلة بالإضافة إلى صغر الأشكال أعلي اللوحة عن أسفلها ولكن تلك بشكل بسيط وغير ملحوظ، مما يحافظ علي المنظور الروحي اللولبي للوحة.

- اللون الأزرق: يوجد في شكل مثلث أعلي اللوحة زواياه هي:

(١) حصان بلون أزرق فاتح يتخلله بعض الأبيض والأسود أعلي اللوحة إلي اليمين.

(٢) أسفله شخص جالس يلبس رداء أزرق مائل إلي اللون البنفسجي.

(٣) جبال تيراكواز أعلي اللوحة إلي اليسار

ويقابل هذا المثلث نهر أزرق غامق في اسفل اللوحة يبدأ من اليسار إلي اليمين ويقطعه مربع به كتابة وهنا نجد التوازن في توزيع اللون بدرجاته .

- اللون الأصفر: علي شكل لولب يبدأ من الراعي - يلبس أخضر ويقف في منتصف اللوحة ماراً بالملك داراً علي الحصان الأصفر أعلي اللوحة ، ويتحرك يمينا علي شكل خطوط رفيعة ترفع الشواء ، ثم يتحرك لأسفل اللوحة علي اليمين في الحصان الأصفر، ثم يتحرك خارج حدود اللوحة عند المربع في الزاوية الجنوبية ليصل إلي أطراف الأشجار أعلي اللوحة.

توزيع آخر للون الأصفر: أيضاً علي شكل لولب يبدأ من الشخص الذي يلبس أخضراً في وسط اللوحة، ويصعد للحصان الأصفر أعلي اللوحة ثم يتجه يمينا إلي العصي الصفراء ثم ينزل للحصان أسفل اللوحة ثم يمر بالمربع الأصفر به كتابة - ويصعد للملك داراً - يلبس الأحمر وبعده يصعد للجبل فوقه ثم اطراف الأشجار أعلي اللوحة وينتهي في المربع الأصفر - أعلي يمين اللوحة.

اللون الأحمر: يتركز في الملك دار وعلي حصانة يسار اللوحة لكي يعطي الأهمية والتميز له عن باقي الأشخاص ويقابله لون أحمر أقل في المساحة علي يمين اللوحة كما يختلط الأحمر بالبنّي في جنوع الشجر أعلي اللوحة تحت الحصان الأصفر، حيث يكتمل المثلث.

- ونري اللون الأبيض يتوزع في تفاصيل صغيرة ومتعددة في اللوحة مما يؤكد كل الإيقاعات السابقة ويساعد علي حركة العين داخل اللوحة ونراه يتركز في الحصان أسفل اللوحة إلي اليمين حيث يمثل مدخل اللوحة، ثم أعلاها إلي اليسار ثم يعود بصورة أقل في الحصان الأزرق يمين أعلي اللوحة.

كذلك اللون الأسود والذي يتوزع أعلي اللوحة في الحصانان الأسودان لكي يركز النصف الأعلي من اللوحة ويتقابل في النصف الأسفل بتوزيعات صغيرة المساحات ومتعددة .

نري الأشخاص الثلاثة وسط اللوحة (الأزرق - الأخضر - الأحمر) توجد علي خط الأرض الأخضر الغامق كي تقطع حذته مع اللون الفاتح فوقه كما نري أن الألوان والإيقاع في اللوحة يتراقص نتيجة جمال التوزيع والتحكم في درجات

الألوان والظلال والمساحات ، كما نرى الألوان مبهجة تبعث علي الراحة والسرور.

الخط هنا يعبر عن الحركة داخل اللوحة، حركة الأشخاص، حركة الحيوانات، وحتى يعبر عن أشكال وأوضاع الأشجار والجبال ولكن لا يخرج عليها فيتراقص الخط في بعض أجزاء اللوحة مؤكداً الإيقاع العام والتسطيح - وهناك خط يحدد اللوحة بل إنه عدة خطوط متتالية بحيث يضع الشكل كله داخل إطار باللون الأخضر يعطي إحساساً بالحركة الصارمة لأنه يقود النظر إلي داخل اللوحة.

شكل (٢٥) :

- من كتاب "الشاة نامة" للفردوسي "رستم نائماً بينما حصانه ينقذه من الأسد" إيران ١٤٧٠م - ٣١,٥ × ٢١سم المتحف البريطاني/لندن.
- تبرز في هذه المنمنمة مختلف تجليات الطبيعة كما استوحتها المنمنمات علي النظام الهندسي.
- في الوقت نفسه تحافظ هذه المنمنمة علي مبدأ الرسم الإسلامي في الابتعاد عن أسلوب المحاكاة والرسم التعبيري كما نرى في صراع الحصان مع الأسد ، مفسحة مكانها لقوة الرسم ودقته.
- البناء هنا مسطح ولا يوجد منظور خطي، بل يوجد منظور روحي، الأحياء في اللوحة تتمثل في رستم والحصان والأسد ويتمثلون علي شكل مثلث رأسه فوق خط النصف وقاعدته موازي للخط اسفل اللوحة شكل (٢٥-أ) باقي اللوحة يشتمل علي اشكال مختلفة للزروع والأشجار، تأخذ خطوط متحركة في عدة اتجاهات مختلفة، كما تأخذ خطوط طولية (رأسية) في عدد بسيط من العناصر ، وايضاً خطوط أفقية غير هندسية ويوضحها اللون الغامق الذي يوحي بأنه لون ظلي، شكل (٢٥-ب) كذلك تنتشر المستطيلات التي تحتوى كتابات في اللوحة، مما تعطي إحاء بالهدوء والفراغ والهواء وسط هذا التراحم الكبير للعناصر.

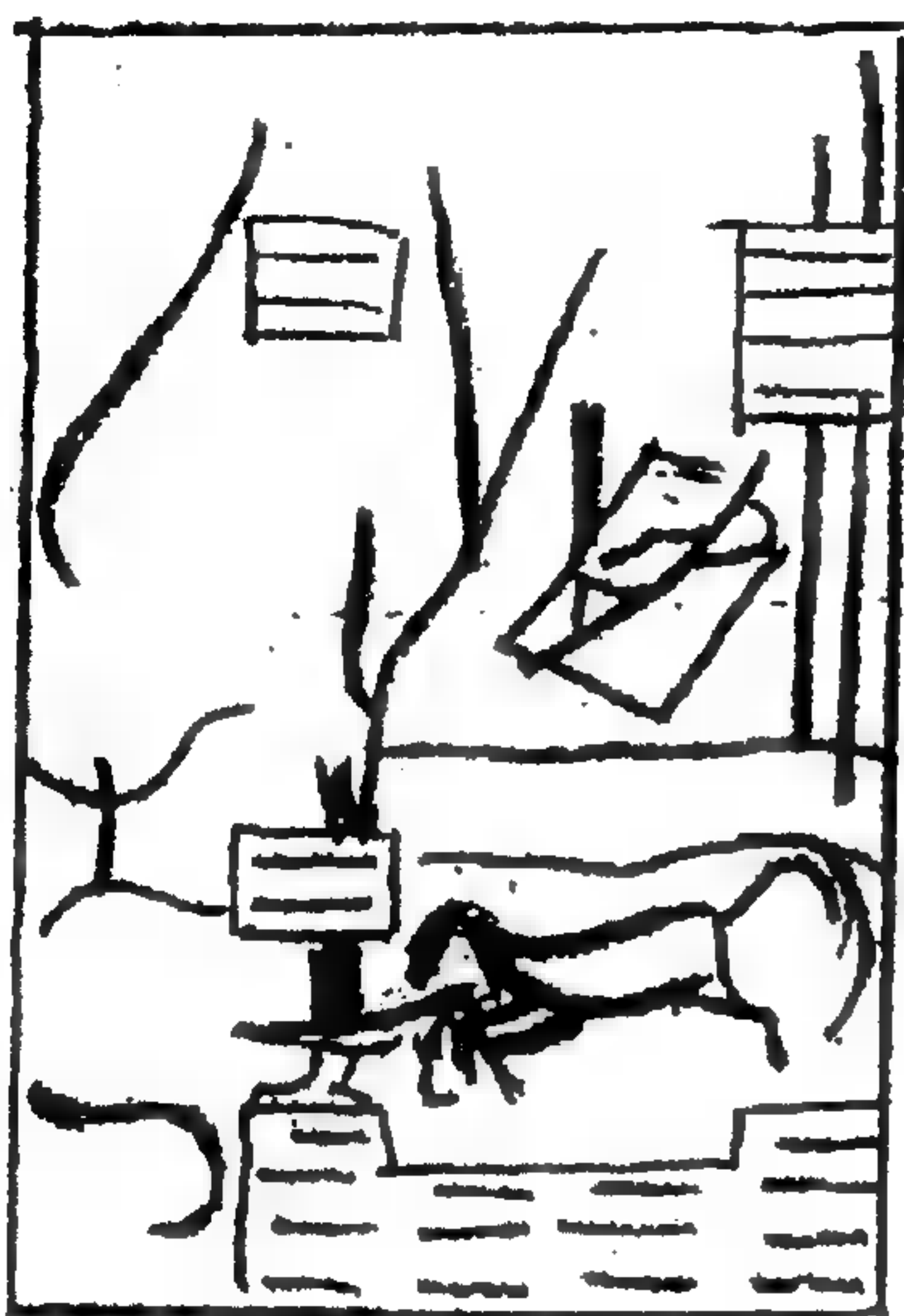


شکل (۲۵)

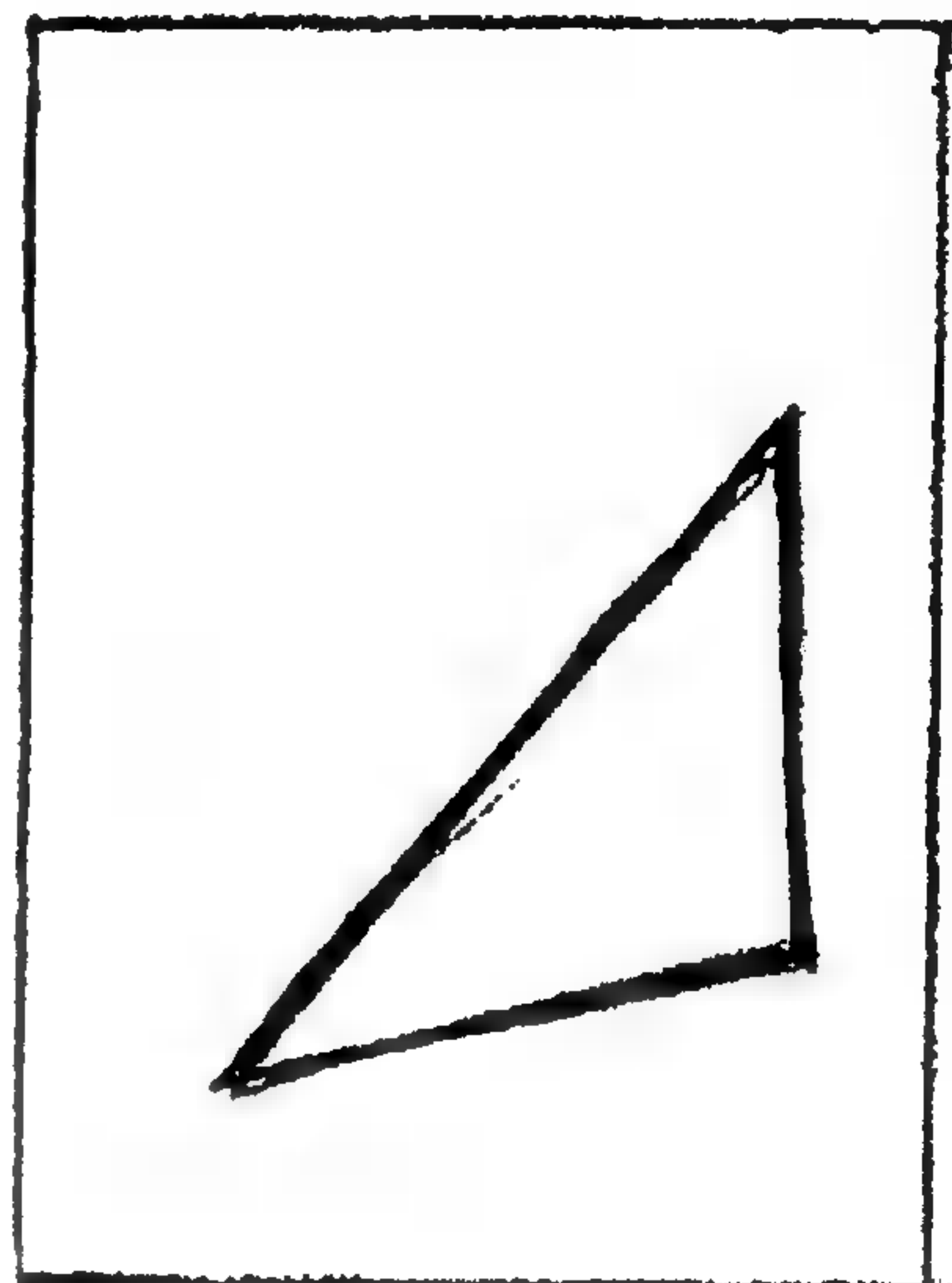
"رستم نائما بینما حصانه ینقذه من الأسد"

ایران ۱۴۷۰ (۳۱،۵ * ۲۱ سم)

المتحف البريطاني، لندن.



شکل (۲۵-ب)



شکل (۲۵-ا)



شکل (۲۵-ج)

- نلاحظ الاختلافات في رسم الزرع والأشجار حتي تعددت الملامس

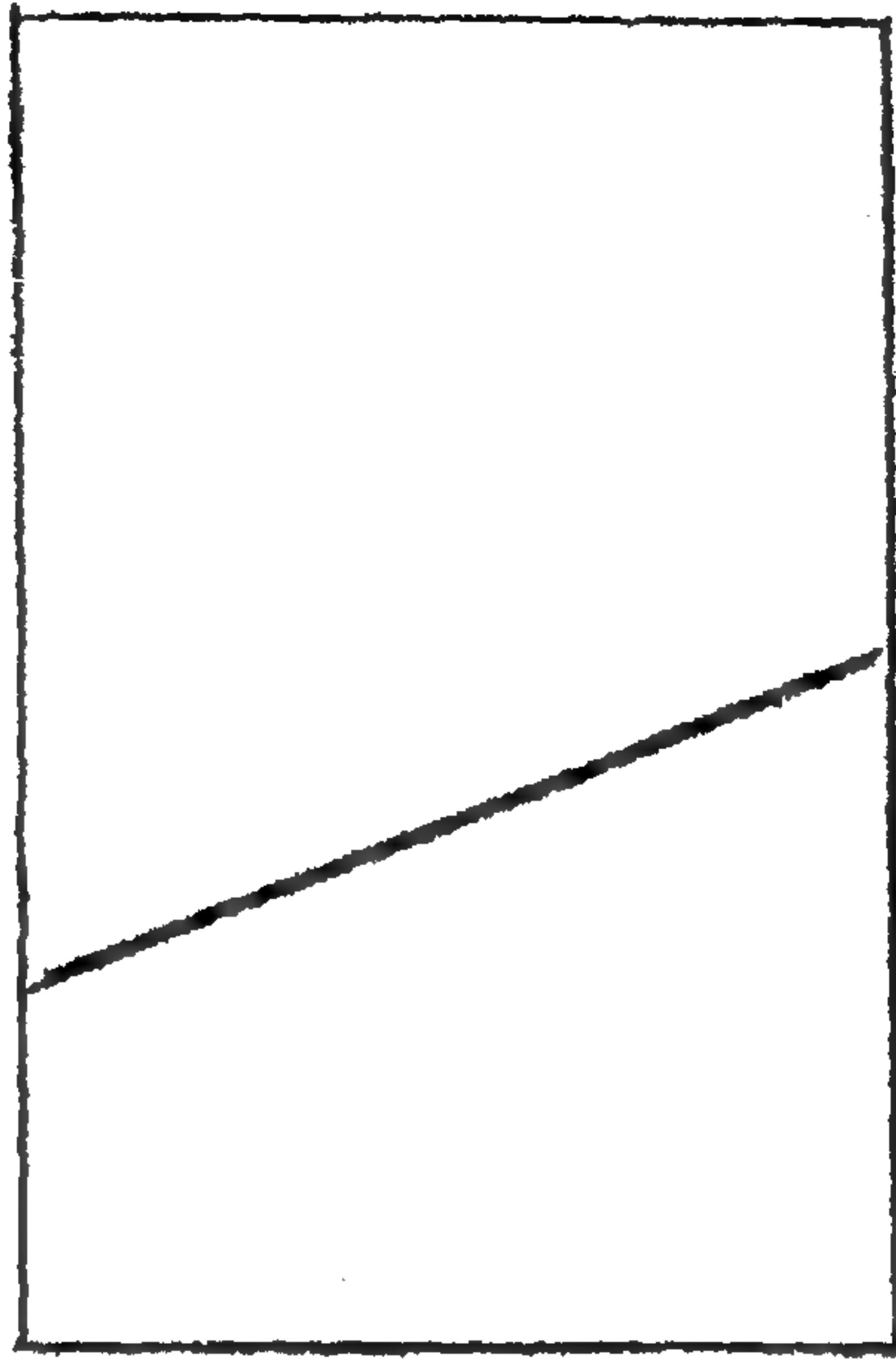
شكل (٢٦)

- من كتاب الشاهنامه للفرودي من أعمال محمد قاسم أو محمد يوسف رستم يصارع التتين، إيران - ١٦٤٨م - ٢٩×٢٠سم) المكتبة الملكية
- قصر وندسور ، بريطانيا
- تظهر هذه المنمنمة هيمنة الرسم « اساليبه وتقنياته، علي موضوعه فعلي الرغم من موضوع القتال المرعب « فإن الوضع فيه قوة المحارب واقدامه، وحركة الجسم تتم علي الاهتمام الشديد بحركة القتال، مع ذلك فإن ملامح وجه رستم ثابتة وهادئة.
- " كما تظهر هذه المنمنمة الأسلوب المميز في رسم الصخور الملونة ، والغيوم المذهبة الذي عرفته المنمنمات "(١). هذه المنمنمة ترسم الموقف أو الحدث « دون أن تحدد المكان والزمان أو حتي الشخص فلا يظهر في أي وقت حدثت ليلاً أم نهاراً ولا في أي مكان بالتحديد أنه فقط في مكان طبيعي،
- ملامح الشخص هي ملامح جميع الأشخاص في باقي المنمنمات وهي ملامح إيرانية.
- ولكن الصورة توضح وجود معركة « و تتضح تفاصيلها عن طريق الكتابة الموجودة في مستطيلات موزعة على و أسفل اللوحة ، وكذلك انتماء هذه المنمنمة لكتاب يصف موضوعها « وهي رسومات تصوير قصصي.

(١) راجع / سمير الصايغ: الفن الإسلامي « قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية .- دار المعرفة : بيروت ، لبنان ، ١٩٨٨ . ص ١٤٤ .



شکل (۲۶) . رستم یصارع التین - ۱۶۴۸م
(۲۹ x ۲۰سم) المكتبة الملكية ، قصر وندسور / بریطانیا .



شکل (۲۶ - ا)

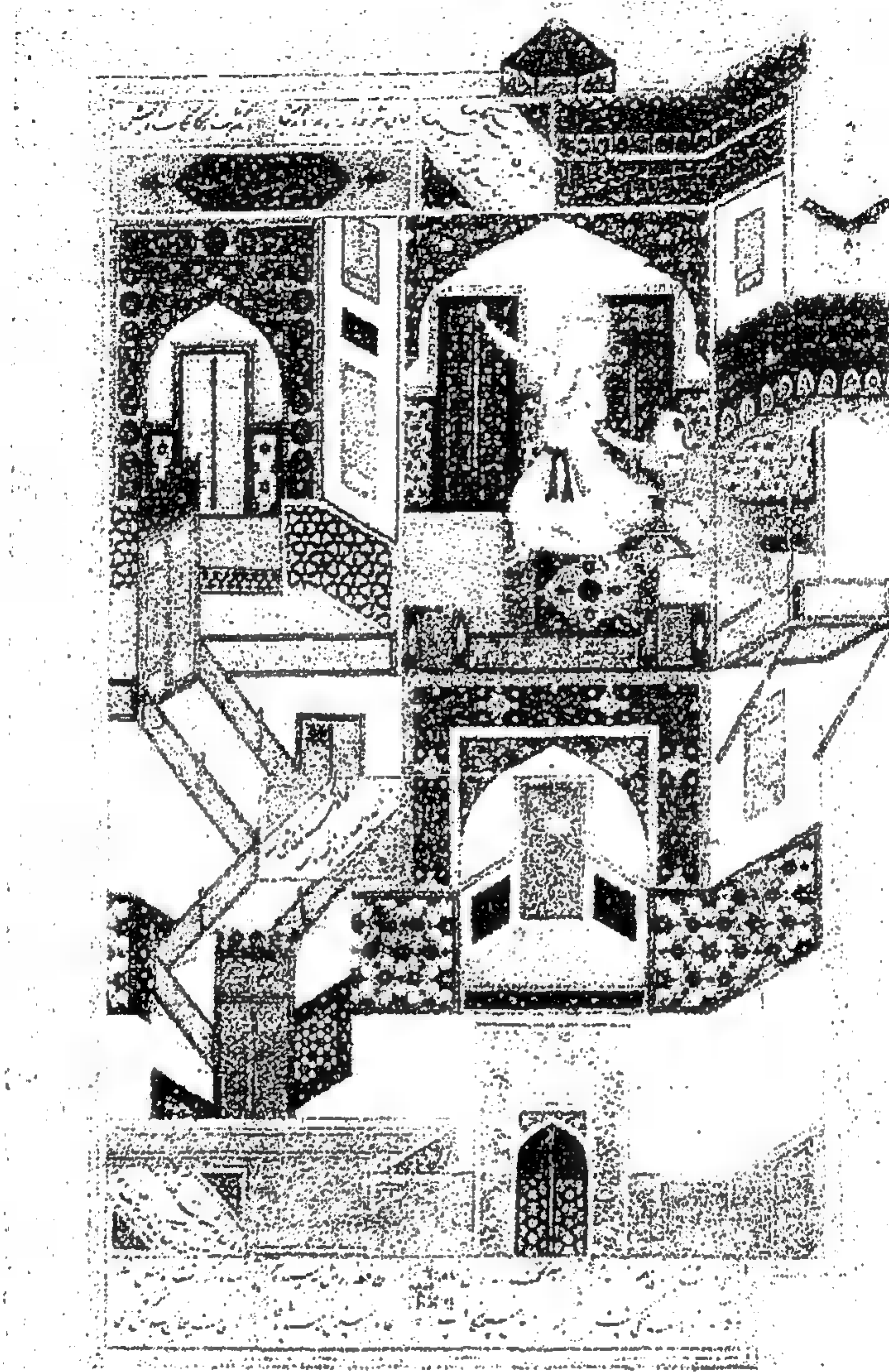


شکل (۲۶ - ب)

- العناصر المتحركة موضوعة علي خط واحد مائل - متحرك - يقترب من وسط اللوحة (٢٦-١)، وتوجد الكثير من الخطوط المتحركة الموزعة داخل اللوحة (شكل ٢٦-ب)
- الخطوط الأفقية تتمثل في المستطيلات الفاتحة أعلي اللوحة وأسفلها ويتقابل معها الخطوط الرأسية الموجودة في وضع رستم يمين اللوحة وبعض أوضاع الأشجار الموزعة في اللوحة.
- كما يوجد الكثير من الخطوط الأفقية في شكل أطراف السحب أعلي اللوحة
- الرؤية المنظورية هنا تتجمع فيها كل عناصر اللوحة وتتوزع بطريقة توضح أشكالها من الزوايا التي يختارها الفنان ، ولكن الأشجار والجبال في أعلي اللوحة تبدو اصغر قليلاً بشكل غير ملحوظ - عنها في أسفل اللوحة مما يعطي إحياء بالبعد.
- جميع الأشكال مسطحة ولكن بعضها يحتوي علي ظلال خفيفة توضح الشكل فقط ، دون ان تؤثر في تسطيح الشكل.
- تتحدد جميع العناصر بخطوط سوداء مختلفة السمك حسب نوع العنصر مما يؤكد علي الاتجاه الزخرفي والذي يتمثل في تسطيح الأشكال وكل ذلك يؤكد نوع المنظور وهو المنظور الروحي^(١).
- عبر الخط المحدد للأشكال والعناصر عن الكتل وحركتها في اللوحة، فأصبح الخط يتراقص في جميع أجزاء اللوحة في بعض الأحيان تقترب الخطوط من بعضها ، وأحياناً أخرى تتبعد لكي تعبر عن شكل جبال وهو يختلف عن اللوحة، حيث أن السحاب يأخذ أشكالاً دائرية - وهذا ملمس آخر - وجسم التين والحصان وكذلك ملابس رستم كل عنصر له ملمس مختلفة.

(١) راجع / سمير الصايغ: الفن الإسلامي « قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية .- دار المعرفة : بيروت ، لبنان ، ١٩٨٨ . ص ١٤٤ .

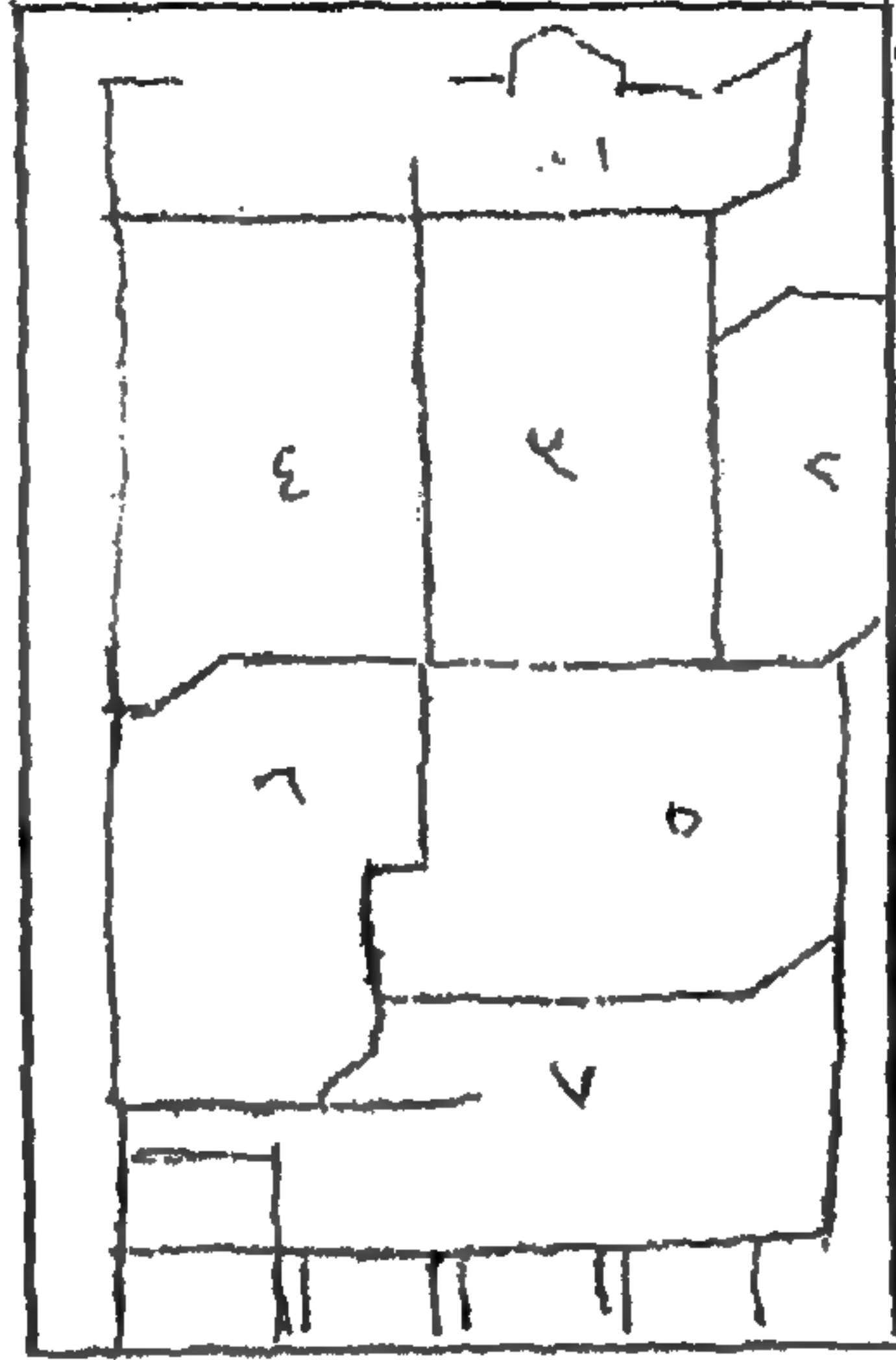
- لكل تلك العناصر مجتمعة يتحقق الإيقاع المتحرك في اللوحة والإيقاع هنا اعتمد علي الخط اللين وتعدد المساحات في توزيعها وتنوعها والملامس المختلفة وكذلك الألوان وتوزيعها .
 - الألوان المستخدمة الرمادي - الأصفر - الذهبي - البني - الأزرق - الأخضر - الأسود - الأحمر - الرمادي اللون الغالب علي اللوحة ويتخلله الأصفر كلون يساعد علي التحديد والأسود لتحديد الأشكال وإعطائها ملامس الجبال يمثل الخلفية.
 - الذهبي : موجود في السحاب والتنين وملامس رستم والحصان ملامس مختلفة يتوزع أعلي اللوحة وعلي خط الحركة في وسط اللوحة.
 - اللون الأزرق : في التتين والسماء وفي اكام رستم يأخذ بذلك شكل منحني.
 - اللون البني : في ملابس رستم وجسم الحصان في وضعين متقابلين وبمساحتين مختلفتين علي طرفي اللوحة يميناً ويساراً علي خط مائل فيحدث توازن بينهما ويتم التركيز بمساحتهما الكبيرتان علي الأبطال ويحدث التوازن لهذا اللون في باقي اللوحة عن طريق جنوع الأشجار البنية أعلي وأسفل اللوحة.
 - الأخضر: يتوزع بغير انتظام في اللوحة.
 - الأحمر: في ثلاث أماكن علي شكل مثلث.
 - الأسود: خطوط التحديد في اللوحة ويختلف سمكه من مكان لآخر.
- وكل هذه الألوان ذات درجات ظلية مختلفة وتوزيعها في اللوحة يحدث إضاءة وإظلام مما يوضح الشكل ويؤكد الإيقاع المتحرك المتراقص للمنمنمة.
- نري شكل التتين وهو يقذف النار من فمه: شكل غير واقعي .



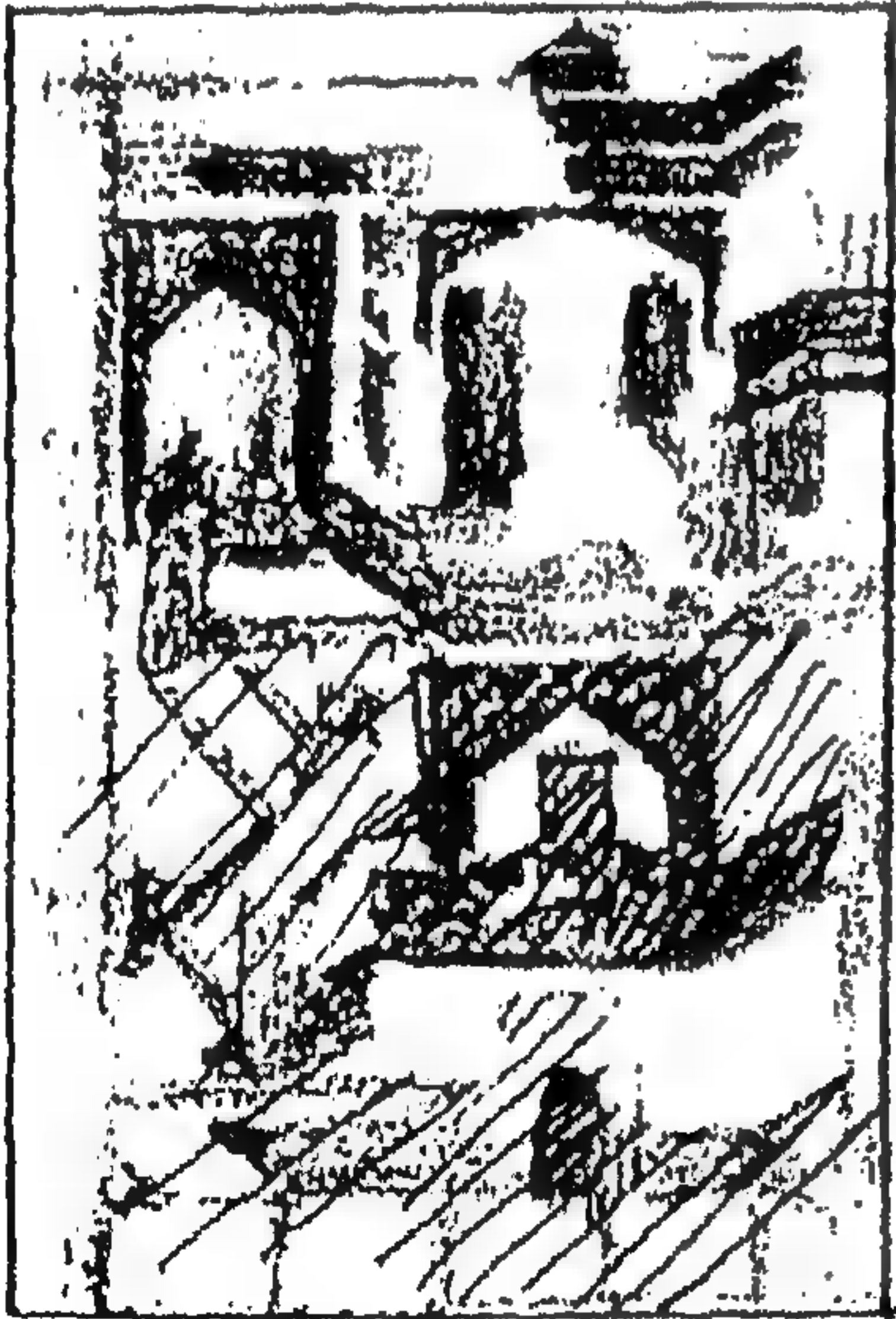
شكل (٢٧)

"قصة سيدنا يوسف مع زليخا زوجة العزيز"
"من مخطط بستان سعدى" (١)

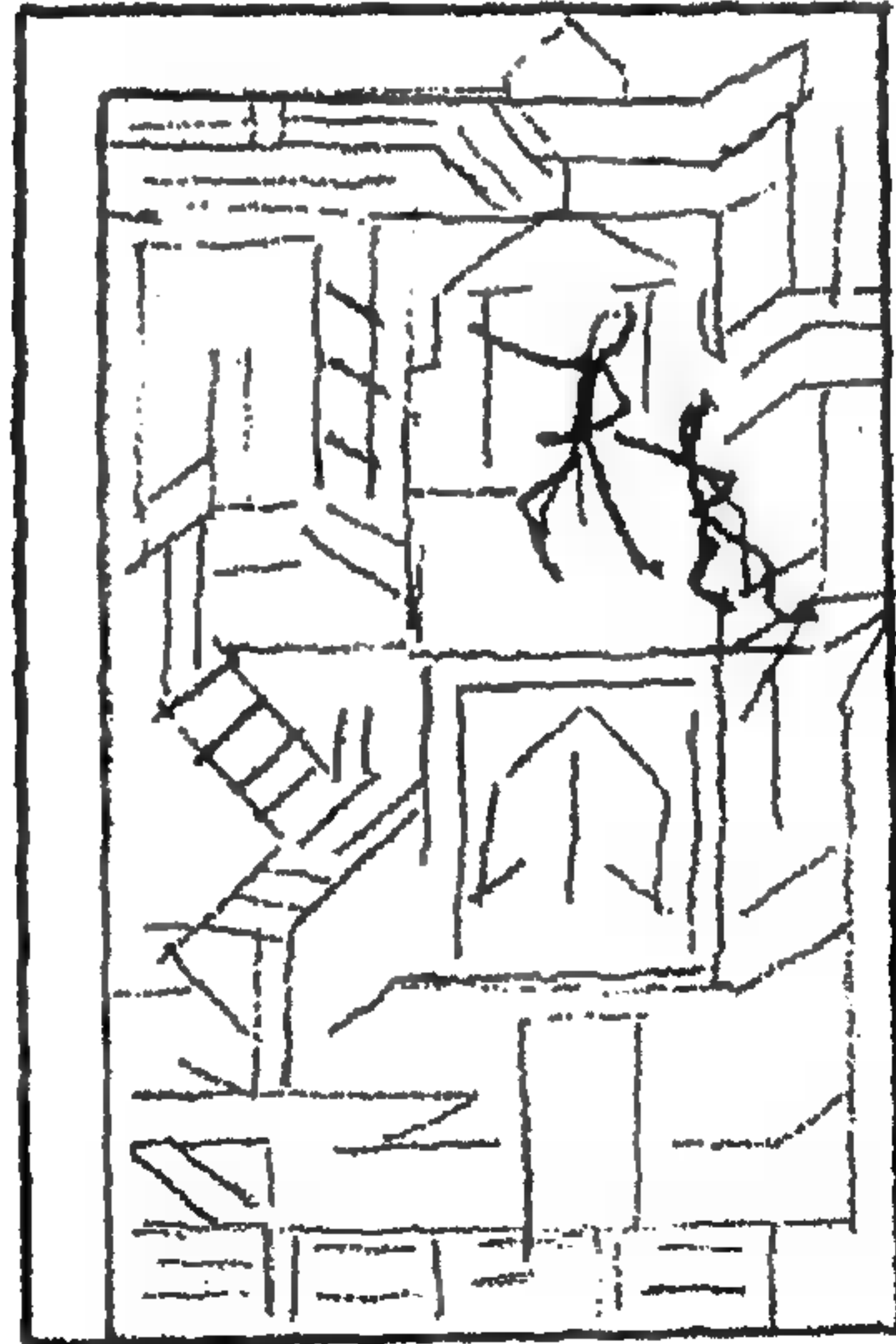
(١) سمر الصايغ : الفن الاسلامي - دار المعرفة : بيروت ، لبنان ١٩٨٨م .



شکل (۲۷ - ا)



شکل (۲۷ - ب)



شکل (۲۷ - ج)

شكل (٢٧) "قصة سيدنا يوسف مع زليخة زوجة العزيز" من مخطوط
بستان سعدى

- وتمثل اللوحة رقم (٢٧) قصة سيدنا يوسف مع زليخا زوجة العزيز بينما شيدت له قصراً من سبعة أبواب في محاولة لإغوائه ووضعت في الغرفة الداخلية لوحة تمثلها في أحضان يوسف حتي يدرك هدفها ولكنه رأي برهان ربه فولي هارباً ، بينما أخذت "زليخا" تطارده وتشد قميصه من دبر.
- حرص بهزاد كعادة مصوري الفرس آنذاك علي إحاطة رأس يوسف بهالة بيضاء وإلي جوار الموضوع الأخلاقي الذي تقدمه اللوحة ، هناك قدرات بهزاد في عرض الردهات المتعاقبة والعقود المزدانة بوحدات زخرفية متنوعة.
- الأشكال موزعة بالترتيب وتتدرج في مساحات عرضية وطولية - ومنكسرة بشكل تصاعدي إلي أعلي حيث الموضوع المهم وهو موضوع سيدنا يوسف وزليخه.

- بناء العمل:

- الأشكال جميعاً مسطحة، ومكونات المكان موزعة لأعلي فالبوابة الخارجية للقصر والسور المحيط به اسفل اللوحة ثم باقي أجزاء القصر موزعة فوقها الأشكال بالترتيب والتسطيح هنا يتحقق أيضاً عن طريق التجريد وتجريد الأشخاص من التشريح بغرض التركيز علي خطوط الجسم للتعبير عن الحركة بطريقة لينة ومرنة ووجود الزخارف في جميع أجزاء اللوحة. وعندما ننظر إلي اللوحة فإننا نري جميع أجزاء القصر مكشوفة لدينا ومرصوفة فوق بعضها.

- وهو هنا يعرض المشهد بتفاصيله (أوضاع الأشخاص والسبعة أبواب).
 - أما بناء اللوحة فيعتمد علي المساحات الهندسية المتراسة في اللوحة والموزعة بطريقة تضمن حركة عين المشاهد داخل اللوحة وحتى خارجها
- شكل (٢٧-أ)

- التصميم هنا زخرفي، فالزخرفة هي جزء من العمل منذ البداية فهو عبارة عن تصميم مترابط من الأشكال الهندسية الموزعة في اللوحة بجوار بعضها البعض ويدخل هذه الأشكال الزخارف المتنوعة والتي هي العنصر الرئيسي في العمل، وهي خاضعة لإيقاع العمل ، وهناك اختلاف في الأشكال والأحجام (المساحات) وكذلك في التقسيمه داخل اللوحة.

- نري أن الخط يلعب هنا دوراً أساسياً.

أولاً : الخط الهندسي وظيفته تحديد مساحات بداخلها حشوات تزين هذه الحشوات بزخارف خطية لينة أو هندسية وتتجمع كل هذه الخطوط لتعطي إحساساً بالحركة الصارمة.

ثانياً : يقوم بسلب صفة التسجيم عن جميع أشكال وعناصر اللوحة كما يحول الأشكال إلى زخرفية تتصف بالخفة والرشاقة و يبسط الأشكال لإخفاء الإيقاع اللين لحركة الأجسام.

- نتيجة تنوع الزخارف داخل الحشوات حدث تنوع في ملامس الأسطح المكونة للوحة، وبالتالي تحققت الحركة في ملامس تلك السطوح.

- نتيجة لهذا التنوع في المساحات وتوزيعها والخطوط والزخارف والملابس حدث تنوع في الإيقاع، فالإيقاع هنا هندسي رياضي.

الألوان:

اللون الغالب هو اللون البني فهو يتوزع في جميع أنحاء اللوحة بنسب مختلفة فإذا قسمنا اللوحة إلى أجزاء. شكل (٢٧-١)

- نجد أنه يتوزع بدرجاته من الفاتح (البيج) إلى الغامق ويدخل في الأبواب الستة وأغلبية الأرضيات وفي أغلب الزخارف يليه الأزرق ثم الأخضر ثم الأسود ثم الأحمر.

- اللون الأزرق بدرجاته فيتركز اللون التركواز أسفل اللوحة وهو لون قوي يوضع في مساحة هندسية عرضية أسفل التصميم ليعود ويتكرر في ثلث التصميم ولكن بدرجة الأزرق وأيضاً بصورة عرضية - أفقية - ويختلط

معه البني والأخضر والأسود ثم يعود في أعلي اللوحة داخل الزخارف المختلفة بعدة درجات من اللبني إلي أزرق ويختلط بباقي ألوان التصميم حيث يهتم بهزاد بالدرجة الظلية للألوان وتأثيرها في شكل التصميم وبناءه فالتصميم هنا يعتمد علي تراكب الأشكال بصورة أفقية فوق بعضها.

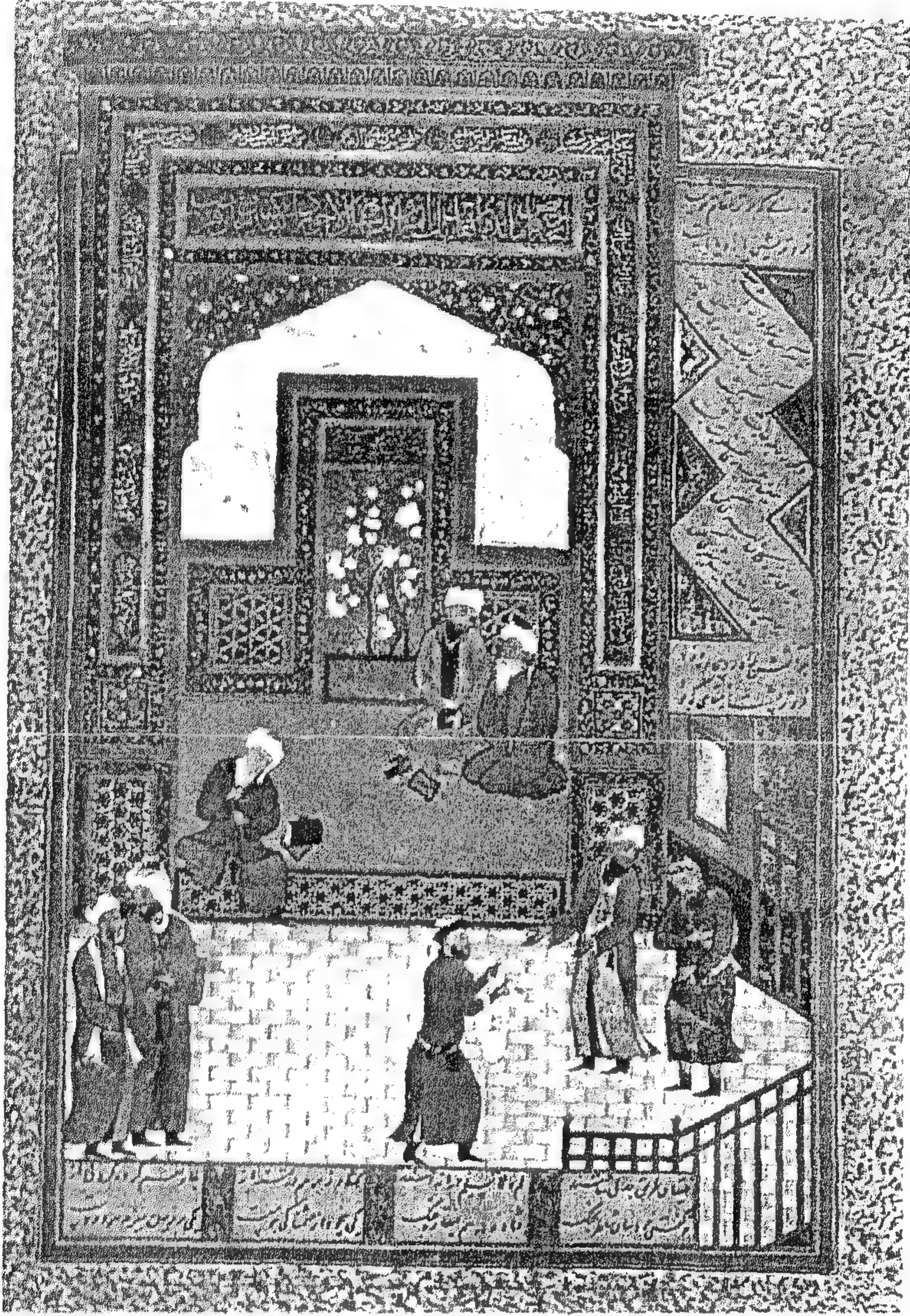
- خطوط العرض في التصميم هنا أساسية ومهمة فاستعمل لها لوناً بنياً قوياً وتركواز قوي.

- أراد بهزاد أن يركز علي موضوع التصوير وهو يوسف وزليخا فأعطاهما ألواناً قوية (الأصفر ، الأحمر ، الأخضر) كذلك وضع في الخلفية (٢،٣) ألواناً قاتمة تمثل الظل وتوجد في الزخارف الخلفية ولون الأرضية ، كذلك وضع اللون الأبيض (لون النور) بين هذه الألوان الثقيلة ، لكي يزيد من حدة التباين في هذه المنطقة بغرض لفت النظر إليها.

- ولكنّه وضع لوناً أبيضاً مضيئاً في المربع (٥) ، لكي يساعد المشاهد أن يتلفت إلي باقي اللوحة ، وبذلك أصبح هو مدخل اللوحة كما تتوزع الألوان القوية باختلاف درجاتها ومساحاتها في اللوحة لكي تدور عين المشاهد فيها براحة وهدوء واستمتاع فهنا سعي الفنان من خلال الزخرفة الهندسية إلي التعبير عن النور من خلال الحركة الوميضية .

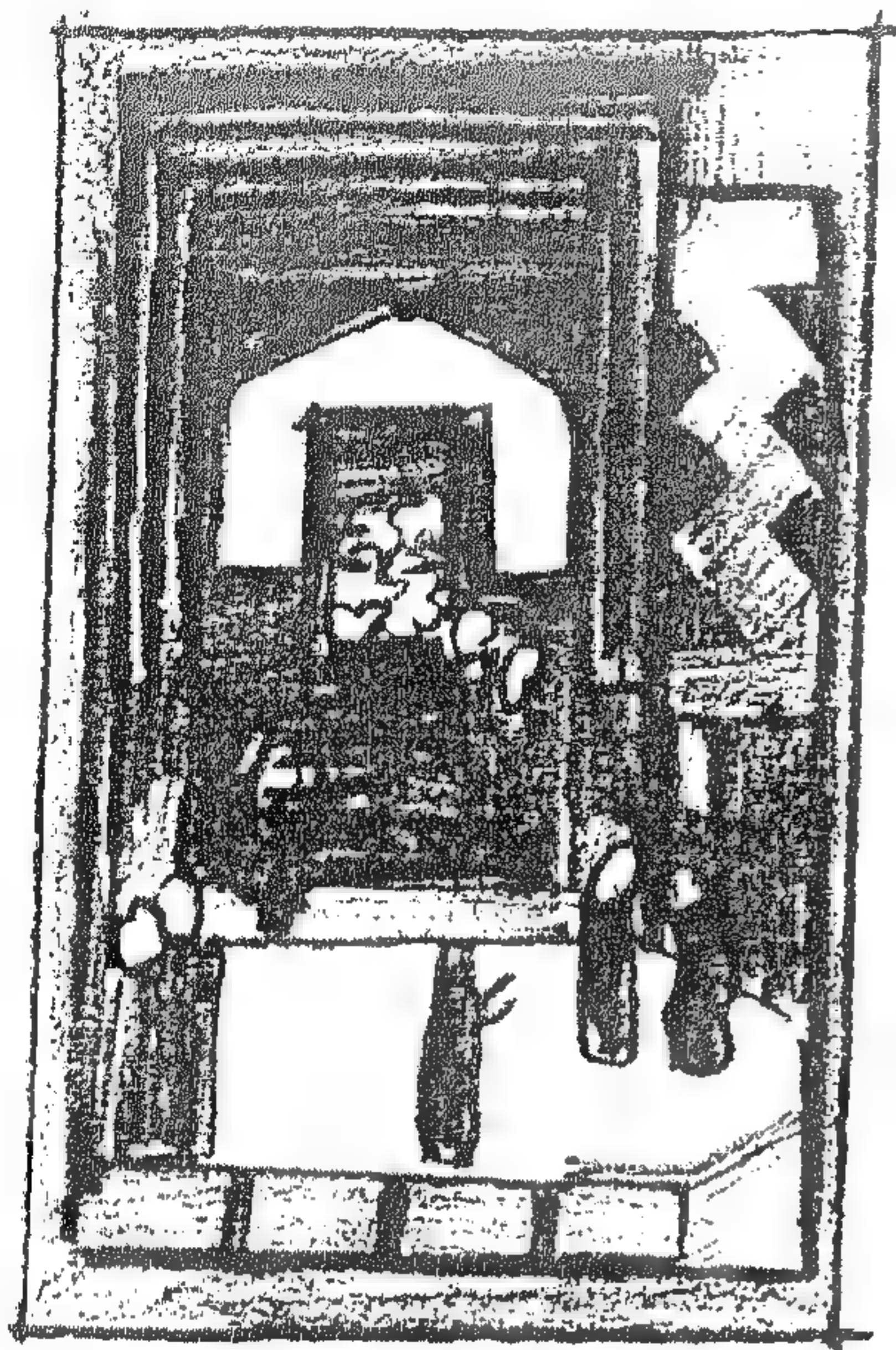
- في هذه اللوحة تتحد الخطوط الهندسية مع الخطوط المنحنية والمتماوجة لتعطي في النهاية شكلاً مميزاً فيه وحده فنية وترباط ، تجعل المشاهد ينظر إلي الشكل ككل أي إلي مضمون اللوحة بمعنى أن ينظر ويستمتع بجمال الإيقاع الفني الموجود في تجاور الخطوط الهندسية والمنحنيات والمساحات وألوان النور والظل والألوان القوية بجانب بعضها البعض.

- نري في هذه اللوحة دقة بهزاد في رسم الزخارف ، وفي خلط الألوان.

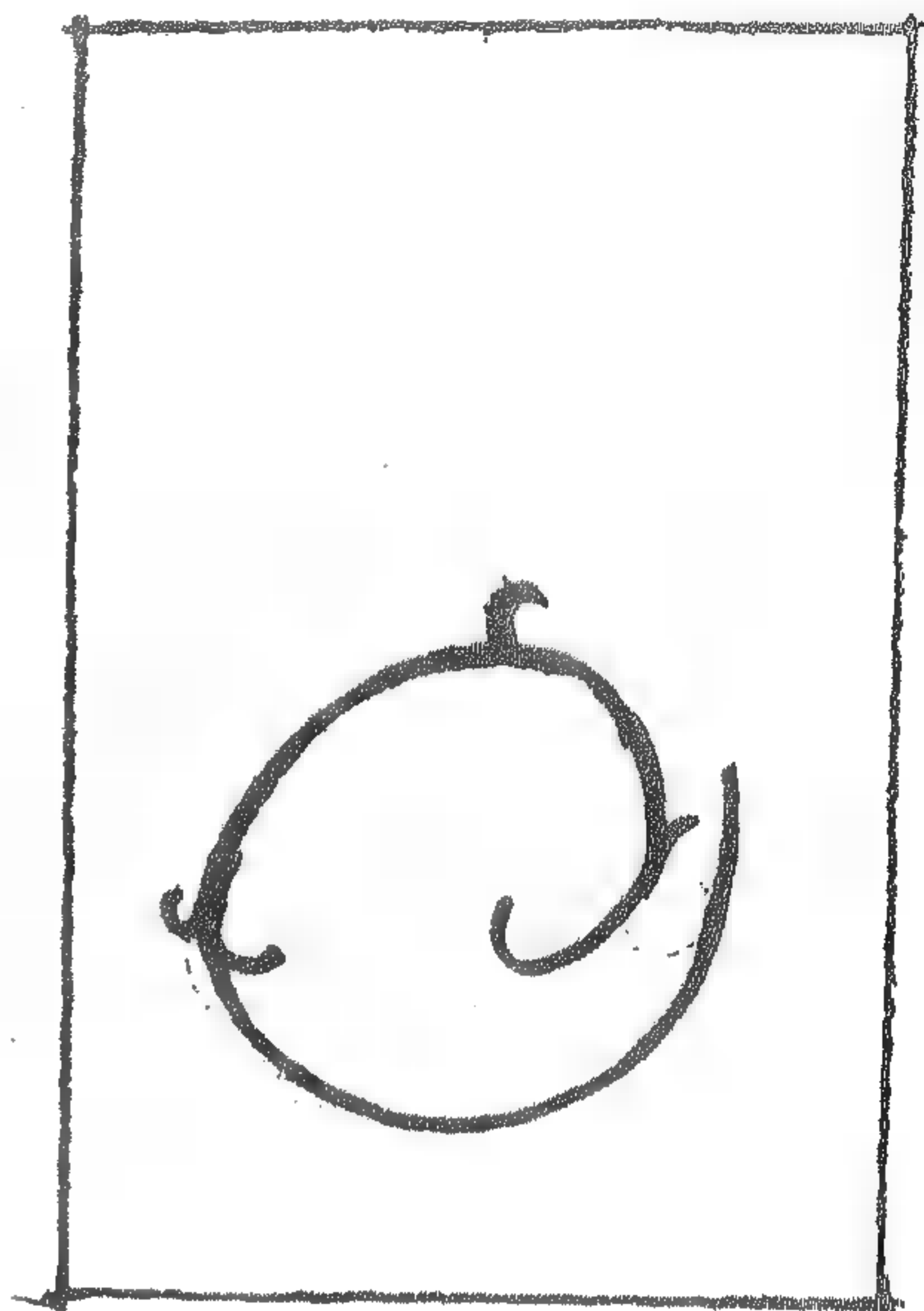


شكل (٢٨)

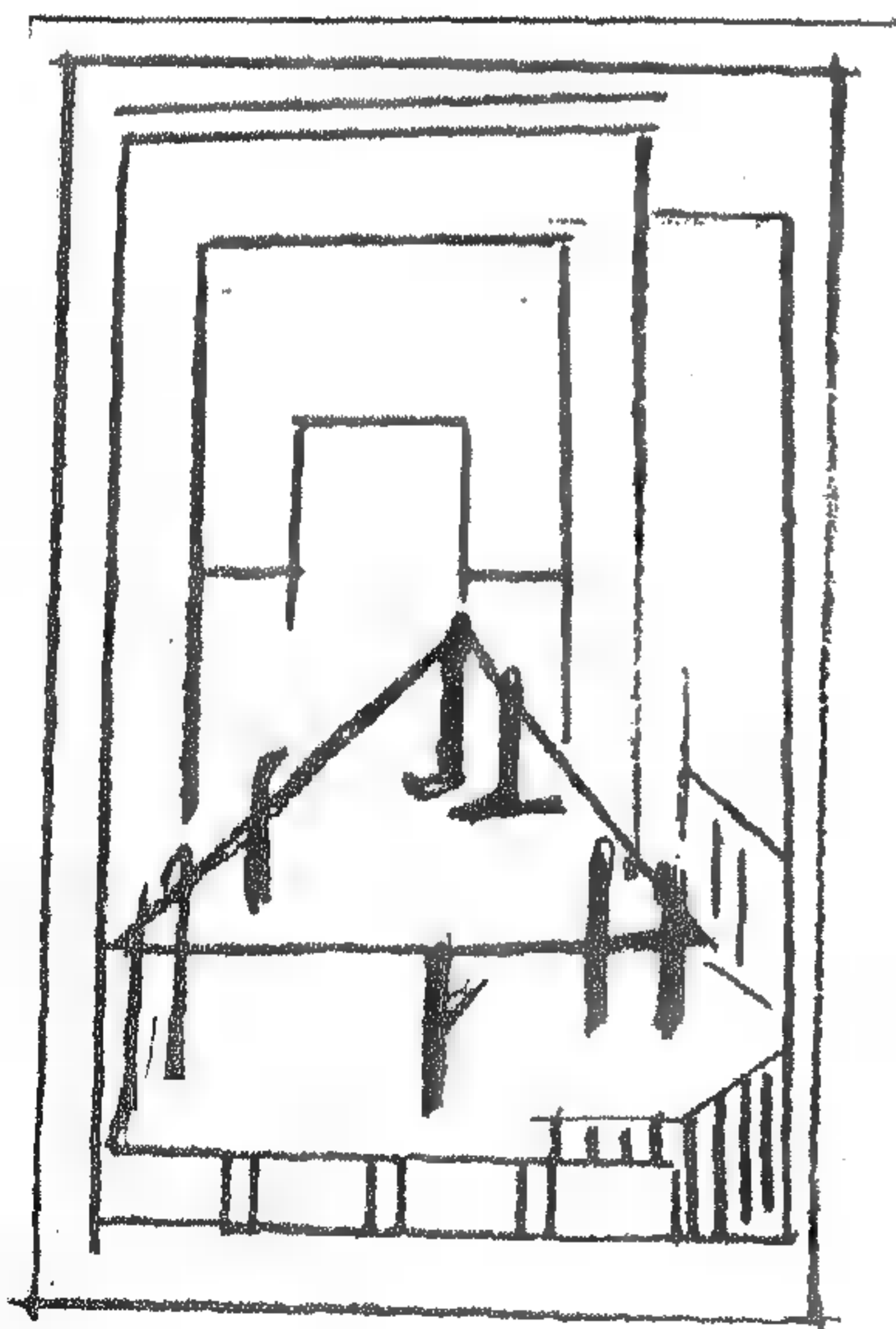
فقهاء يتجادلون - من مخطط بستان سعدي (١)



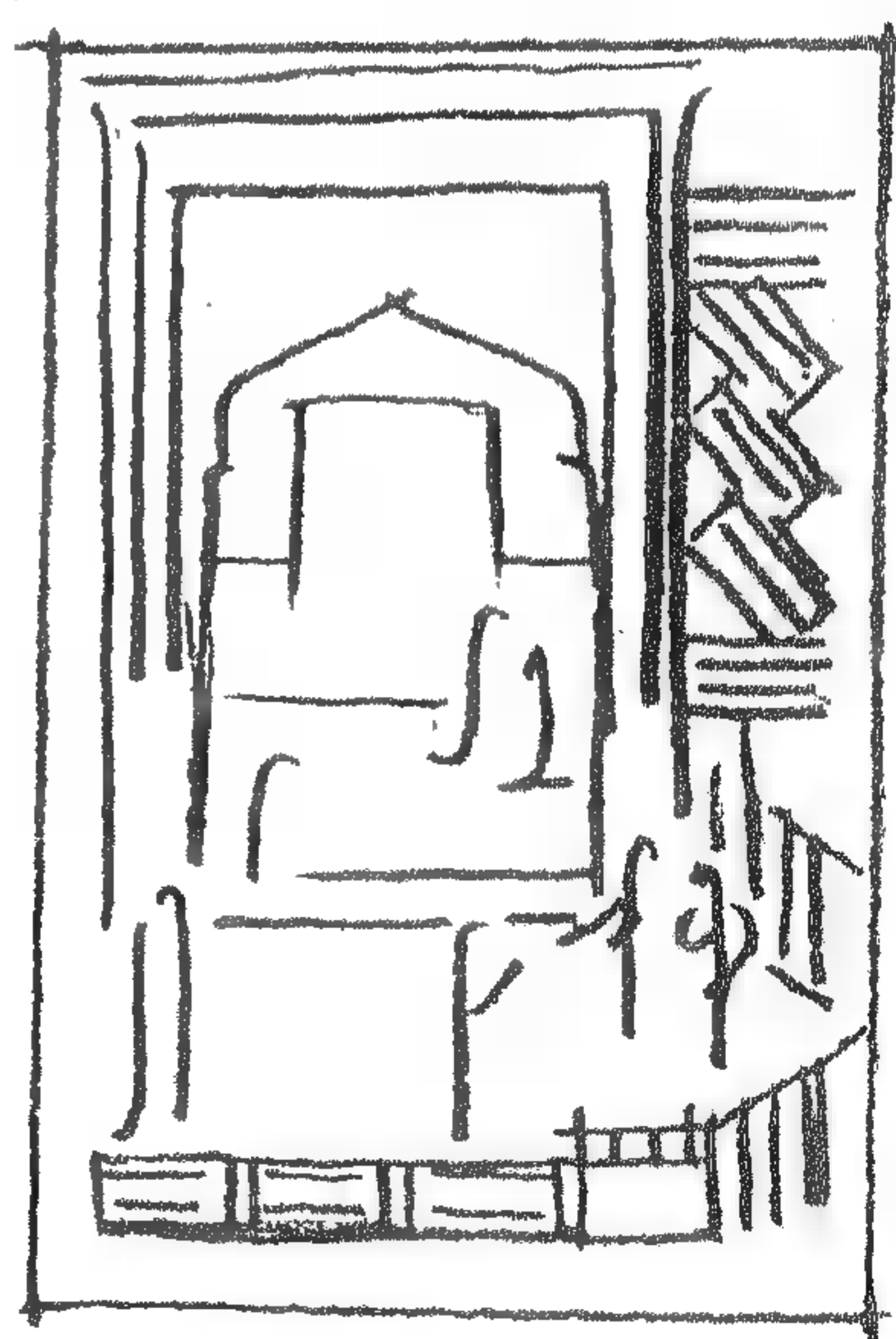
شکل (٢٨ - ب)



شکل (٢٨ - ا)



شکل (٢٨ - د)



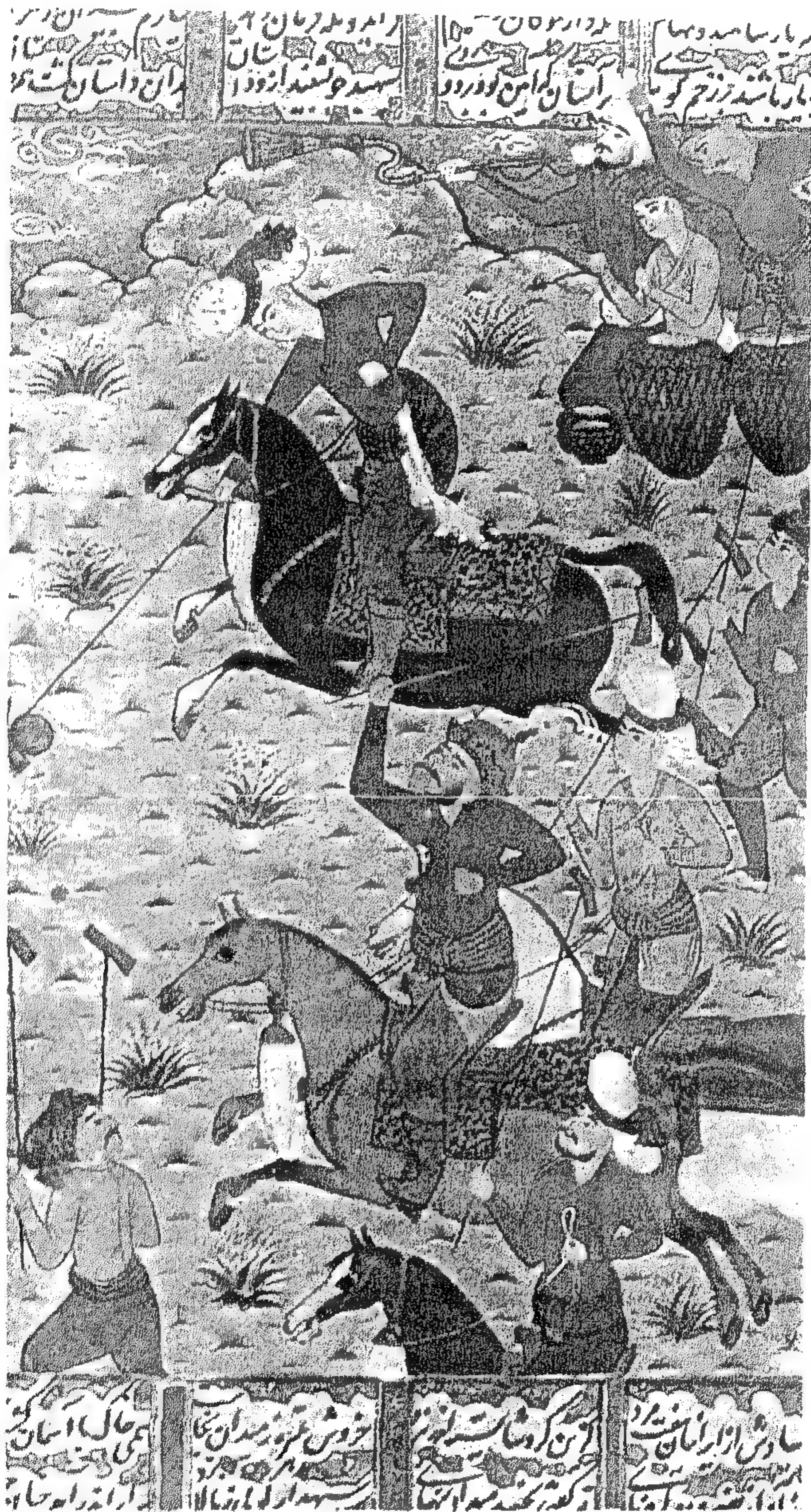
شکل (٢٨ - ج)

شكل رقم (٢٨)

- وتمثل اللوحة رقم (٢٨) "قهاء يتجادلون في الداخل"، مجلس عالمين من العلماء يتناقشان في شرفة تطل علي أشجار وأزهار يتقدمها شيخ يحمل عصا وإلي جواره كتاب وفي مقدمة اللوحة يوجد صحن به خمسة أفراد يقفون علي بلاطات لا تلتزم بالمنظور مع السور الذي يحيط بالصحن، ويفصل المجلس الداخلي عن الصحن عقد عظيم مرتفع تحيط به مستطيلات عليها كتابات تجد علي آخرها من جهة الشيخ المجاور للكتاب توقيع "بهزاد" وقد نوقشت أيضاً هذه اللوحة من ناحية براعة بهزاد في عرض العقد الداخلي والخارجي وما يحيطهما من زخارف خطية أو وحدات هندسية وأهميتها كتركيب معماري^(١).
- أصبحت الأشكال مسطحة ومحددة، ويظهر في الأشخاص معرفة تامة بقواعد التشريح وتظهر كل عناصر اللوحة بوضوح.
- الأشخاص موضوعة في شكل هرمي شكل (٢٨-أ) وهي أيضاً موضوعة علي شكل منحنى لولبي يبدأ بالشخص ذو الرداء الأحمر في أسفل اللوحة شكل (٢٨-ب)
- الأشخاص موجودة في النصف الأسفل من اللوحة ، يربط بينهما اتجاهات الوجوه والأيدي وكذلك خطوط هندسية تمثل المكان المتواجدين فيه، شكل (٢٨ - ج) وتستمر الخطوط في اللوحة لتشكل مساحات تتصاعد لأعلي لكي تكون العقد الكبير فوق الأشخاص.
- يمثل في هذا العمل خصائص التصوير الإسلامي (التجريد-التستطيح-التحديد)
- الألوان: الأحمر بدرجاته - الأخضر - الأصفر - الأزرق - الأبيض والأسود.
- اللون الأحمر: يتركز في الأشخاص وفي السور ، ويتوزع في الزخارف علي العقد وحوله بصورة بسيطة وفي مساحات صغيرة جداً. ويوجد أيضاً في

(١) د / محمد المهدي « بهزار فنان الشرق العظيم (مجلة العربي عدد ٤٨٧) - يوليو ١٩٩٩ م . ص ١٤٦ .

- الأرضية تحت الأشخاص. وهو لون قوي يلفت الانتباه ويساعد علي التركيز علي الموضوع.
- اللون الأصفر: في الأرضية والخلفية والمستطيلات التي بها كتابة أسفل اللوحة ويمينها لأعلى، وهو في الأرضية لون مضئ وبه ملمس البلاط، ولا يخضع لقواعد المنظور الخطي .
- الأزرق لون قوي وله ثقل وظل يوجد في الأشخاص وفي الزخارف وفي العقد.
- الأبيض: تحت العقد مباشرة ، وفي عمام الأشخاص وهو يمثل مدخل اللوحة في مساحته الكبيرة أعلي اللوحة، ويتم التوازن بالمساحات الصغيرة منه الموزعة في الأشخاص.
- الأسود: يوجد في أماكن بسيطة للتأكيد علي الأشكال والإيقاع المتراقص يتحقق عن طريق الألوان وتوزيع الأشخاص والزخارف والظل والنور. شكل (٢٨-د)
- شكل (٢٩) "لاعبوا البولو": إيران القرن ١٦ م.
- أسلوب اللوحة هو التسطيح ويتضح ذلك من الآتي:
- (١) اختزال اللون في مساحات محددة.
 - (٢) وجود خط خارجي يحدد جميع مساحات الشكل.
 - (٣) لا يوجد منظور خطي، حيث أن أحجام الأشخاص متقاربة في اللوحة، فلا يوجد سوى حجمان اثنان للأشخاص.
- الحجم الكبير: وذلك للأشخاص في منتصف اللوحة.
 - الحجم الأصغر: وذلك للأشخاص في أطراف اللوحة.



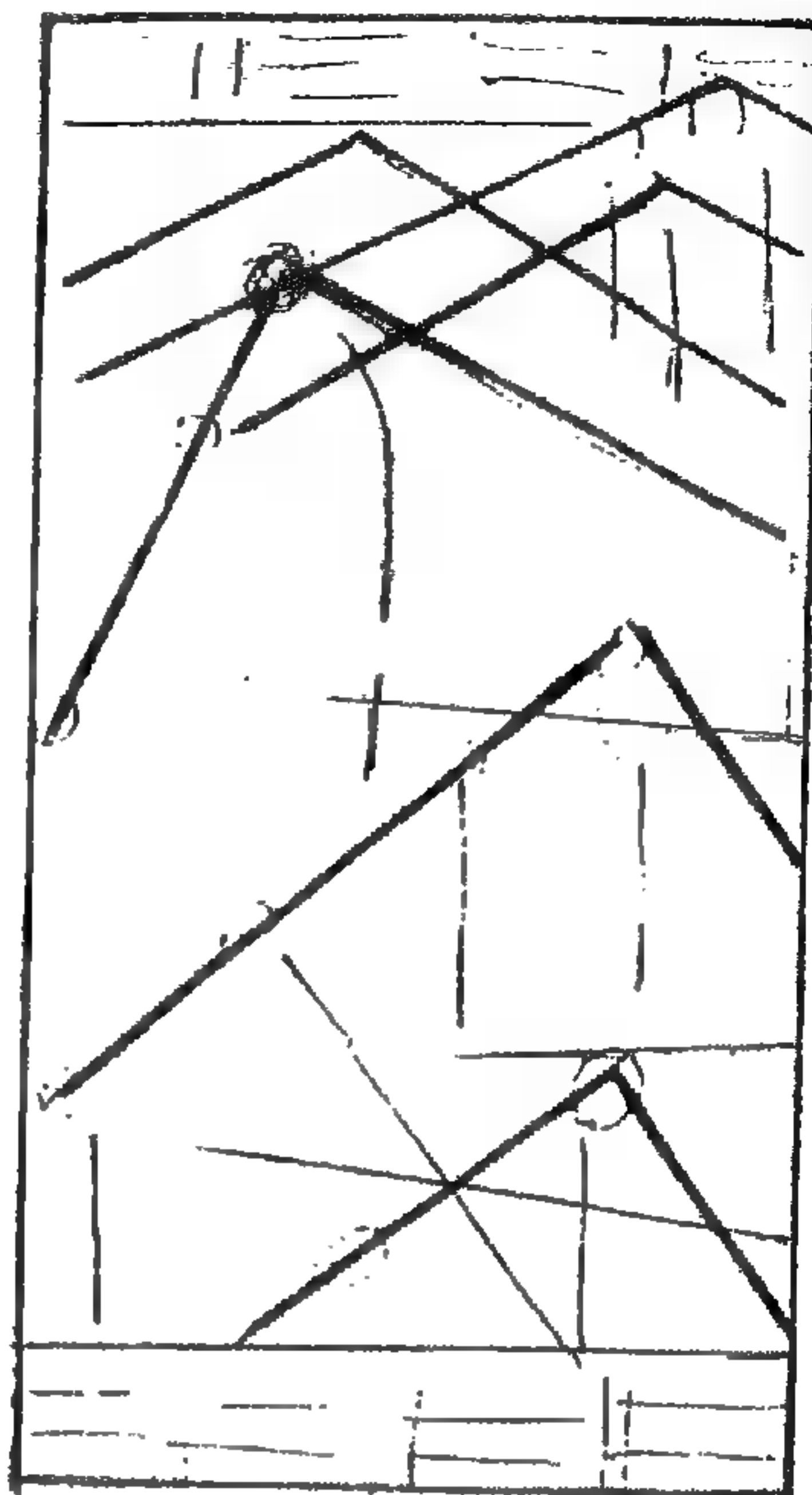
شکل (٢٩)

"لاعبوا البولوا - إيران ، القرن السادس عشر الميلادي" (١)

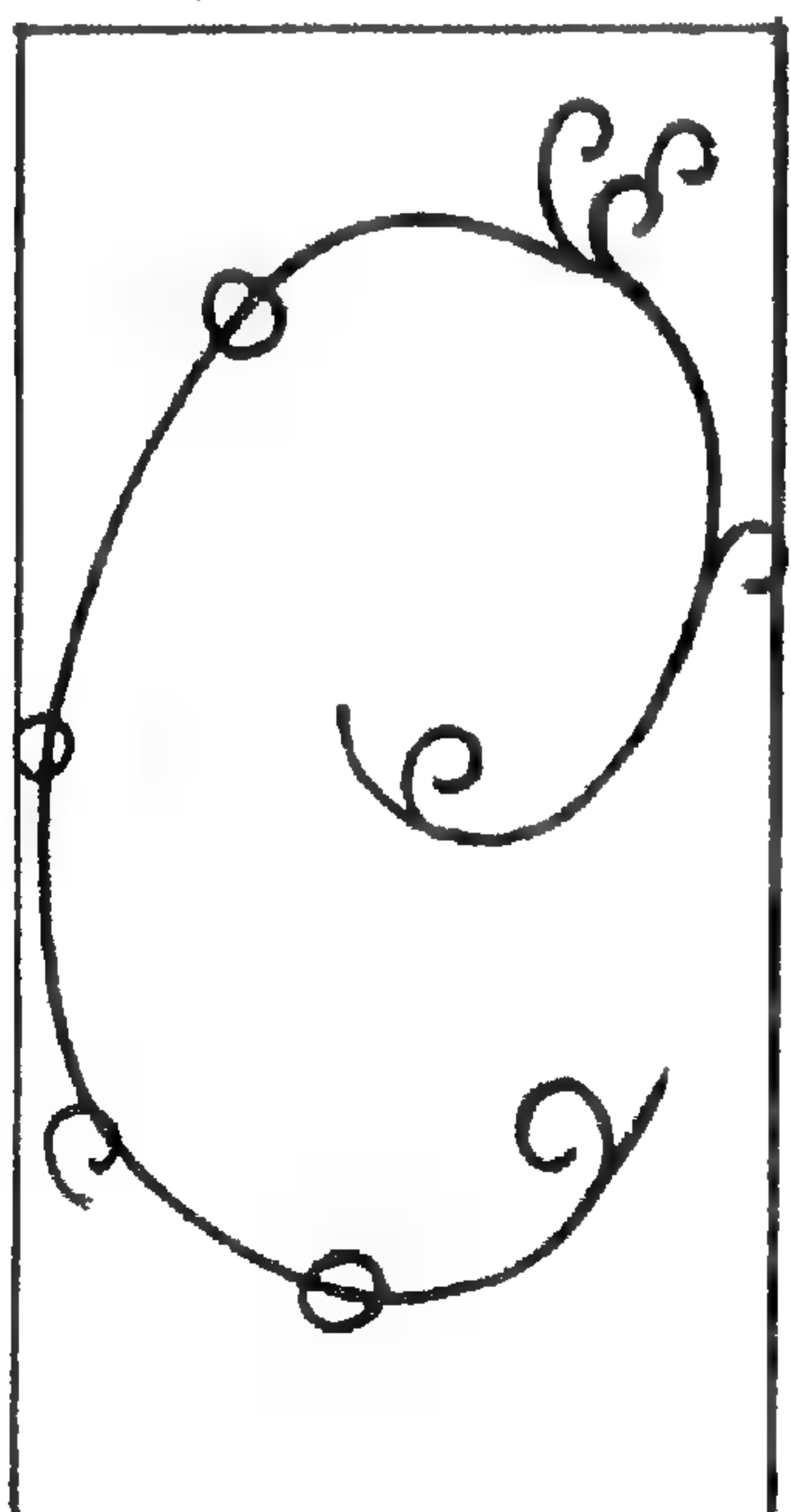
(١) سمير الصايغ : الفن الاسلامي . - دار المعرفة : بيروت ، لبنان ، ١٩٨٨ م .



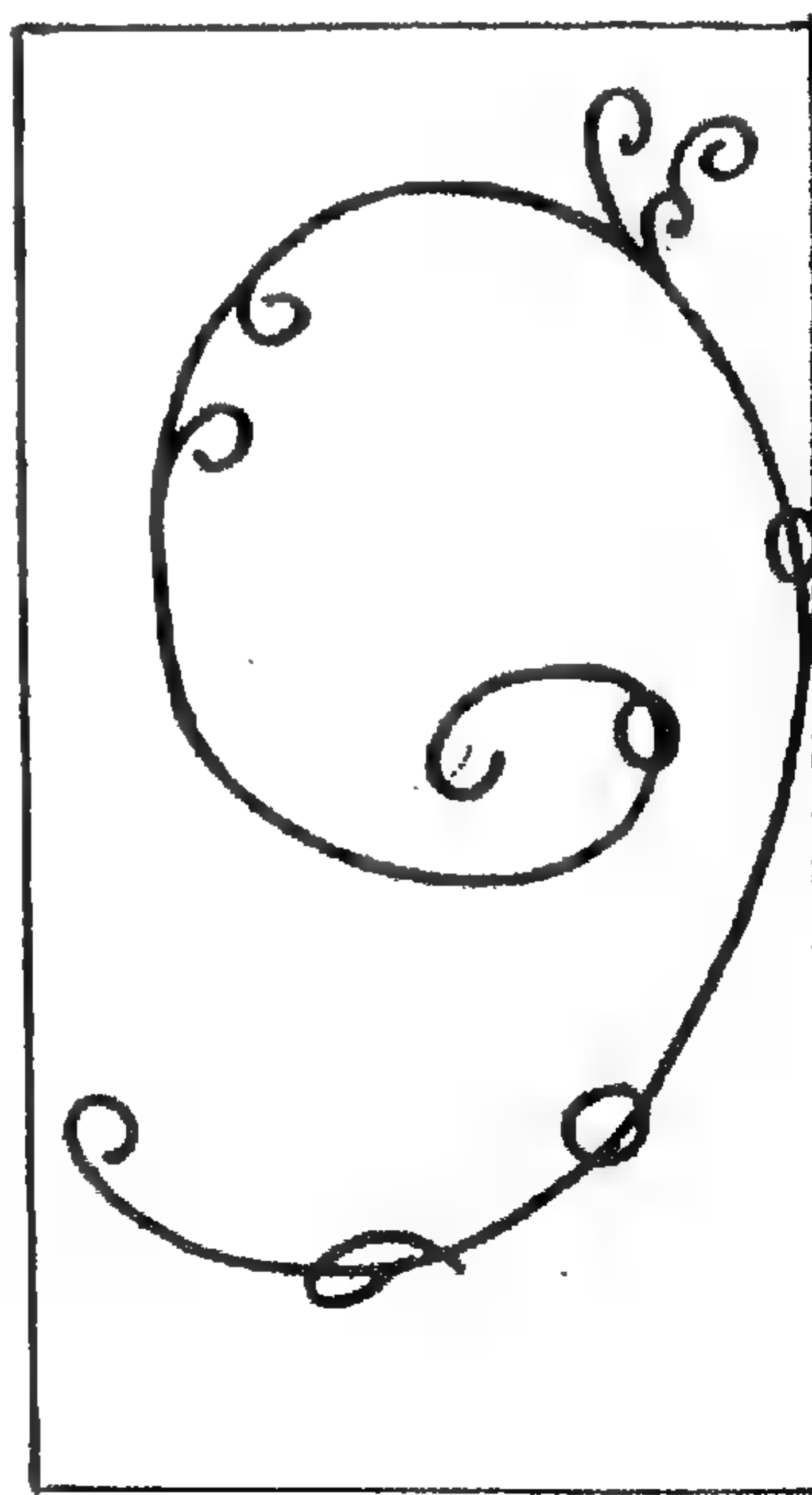
شکل (٢٩ - ب)



شکل (٢٩ - ا)



شکل (٢٩ - د)



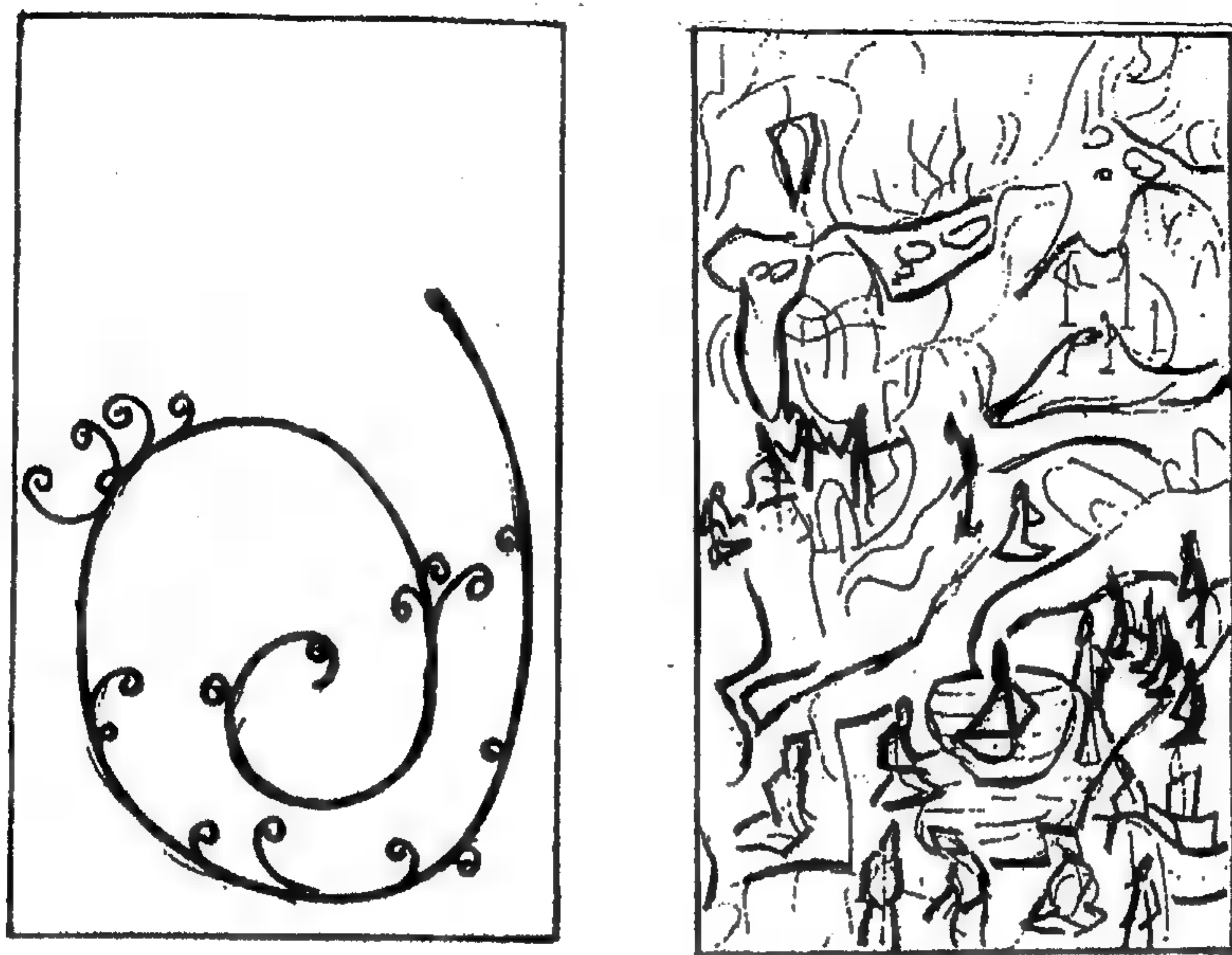
شکل (٢٩ - ج)

- وذلك لأن الفنان يريد أن يركز الانتباه علي أشخاص محددين يمثلون المشهد الذي يصوره ، ولكنه لم ينس الاهتمام أيضاً بالأشخاص في باقى اللوحة . معني ذلك أنه يهتم بكل جزء في اللوحة أو العمل ككل.
- بناء اللوحة يعتمد علي تداخل مجموعة من الأشكال الهرمية شكل (٢٩ - أ)
- اللوحة تمثل أشخاص يلعبون ويمارسون الرياضة فكانت خطوط الحركة فيها كثيرة ومعبرة، مما أعطي إيقاعاً زخرفياً لها ، شكل (٢٩ - ب).
- ينطبق في هذه اللوحة ما ينطبق علي كثير من المنمنمات الإسلامية من وجود بناء يعتمد علي الحركة اللولبية التي تمر برؤوس الأشخاص وأطرافهم . شكل (٢٩ - ج) . (٢٩ - د).
- بالرغم من الأسلوب التجريدي الموجود في رسم الأشخاص والخيول إلا أن الدراسة للنسب والحركات الموجودة في الأشخاص والخيول صحيحة ومعبرة عن الحركة المطلوبة إلا أن الوجوه لا تمثل تعبيرات معينة.
- الإيقاع في اللوحة متراقص وقد ساعد علي تأكيده توزيع الإضاءات (النور والظل) والتي أصبحت موجودة في اللوحة عن طريق الألوان وكثافتها وقوتها المختلفة، شكل (٢٩ - هـ).
- لقد استعمل الفنان اللون الرمادي المائل للخضرة ليعبر عن الأرضية التي خلف اللاعبون لكي تساعد في التركيز علي المشهد.
- كذلك استعمل اللون الأحمر والأزرق والأسود والأبيض والبني والأصفر بنسب متفاوتة وبتوزيعات مختلفة، مما يساعد علي تأكيد الإيقاع.
- نسب الألوان هي:
- الرمادي ثم الأحمر ثم النبي ثم الأزرق ثم الأسود ثم الأصفر ثم الأبيض . وأستعمل الألوان القوية كتطعيمات تتوزع في اللوحة.

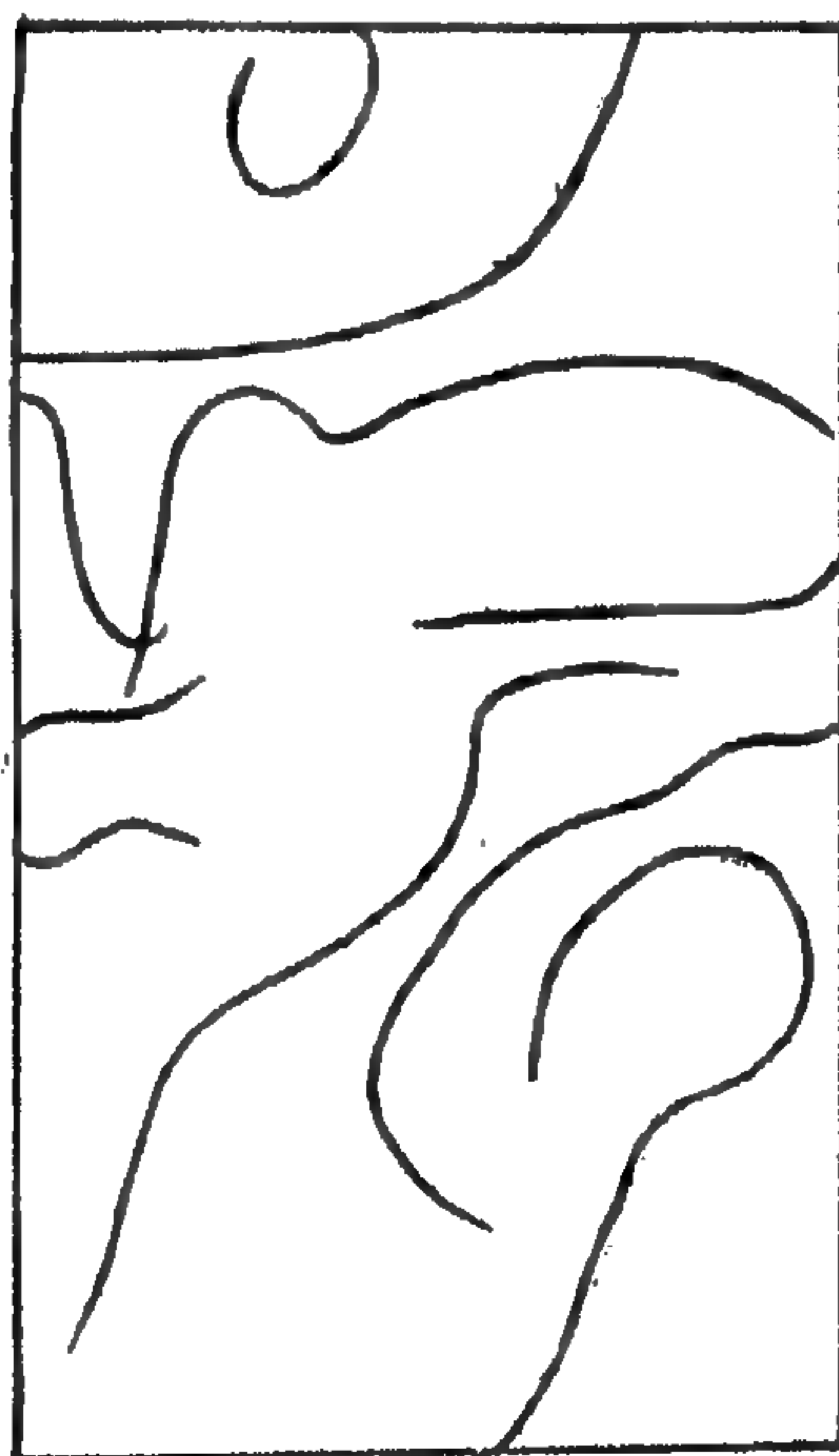


شكل (٣٠)

"همايون واخوته - فى منظر طبيعى" رسم محمد الثرى
الفن المغولى الهندى الاسلامى ، ١٥٥٠م .
ألوان مائية معتمدة على ورق (٤٠*٢٢سم)



شکل (۳۰ - ب)



شکل (۳۰ - ج)

- شكل (٣٠)
- "هما يون وأخواته في منظر طبيعي" رسم محمد الثري (١) هذه اللوحة تعبر عن الفرحة والسعادة حيث أن همايون وأخوته يجلسون في منظر طبيعي بديع. عبر الفنان عن هذه السعادة عن طريق الألوان القوية المفرحة التي تتوزع في اللوحة جميعها محدثة إيقاعاً راقصاً. كذلك كان التعبير عن طريق أوضاع الأشخاص وحركاتهم وملامح وجوههم، وكذلك حركة الحصان الجميلة الناعمة في يمين اللوحة لأسفل.
- يتأكد هذا الإيقاع المتحرك الراقص عن طريق خطوط الحركة التي تتوزع في اللوحة شكل (٣٠-أ) عن طريق رسم الصخور والجبال.
- نستطيع أن نحدد أوضاع الأشخاص في اللوحة عن طريق لولب يمر بهم جميعاً شكل (٣٠-ب) ولكن هذا اللولب ينتهي عند ثلثي اللوحة تقريباً، ثم تغير الاتجاه في أعلي اللوحة عن طريق الألوان ففي الجزء الأسفل نجد أن الألوان القوية تتركز في الأشخاص وفي الخلفيات نرى ألوان أقل حدة وأكثر هدوء.
- أما في الجزء العلوي فلا يوجد أشخاص ولكن ألوان الجبال والشجر ألوان قوية تعادل تقريباً ألوان ملابس الأشخاص أسفل اللوحة ولكن الفارق بينهما، أن ملابس الأشخاص ألوان أكثر قوة في مساحات أصغر حجماً، أما الجزء العلوي المساحات أكبر حجماً مع ألوان أقل حدة.
- في شكل (٣٠-ب) يتضح الخطوط العامة للوحة ، حيث تتمثل في خطوط مرنة ومنجالية تلف في اللوحة من أعلاها إلى أسفلها لكي تسلم النظر من خط إلي آخر بمرونة وسلاسة حتي تلف عين المشاهد في جميع أجزاء اللوحة .
- الألوان تتدرج من الفاتح إلي الغامق والذي يمثل لون الظل وكذلك توجد ألوان قوية وجذابة تتحكم في الإيقاع العام في اللوحة.

(1) Stuart Cary Welch : India (Art and Culture 1300 – 1900) .- Prestel : Mapin Publishing Put . Ltd ., (1985) . page 145 .

- تتنوع الملامس في اللوحة عن طريق التفاصيل الكثيرة في الجبال وملامس الأشخاص والأشجار، ويزداد التأكيد عليها في بعض الأماكن عن طريق تنوع الألوان كما في الأشجار ، فأوراق الشجر أحمر وأخضر وأصفر ، والأخضر بدرجاته مما يحدث ملمساً يميل إلى الخشونة والتتقيط. واللامس في الجبال ساعدت الفنان علي التحكم في خطوط الحركة الخفية للوحة فساعدته علي تحريك عين المشاهد من جزء إلي آخر بسهولة.

- تتضح في هذه اللوحة أساليب الفن الإسلامي:-

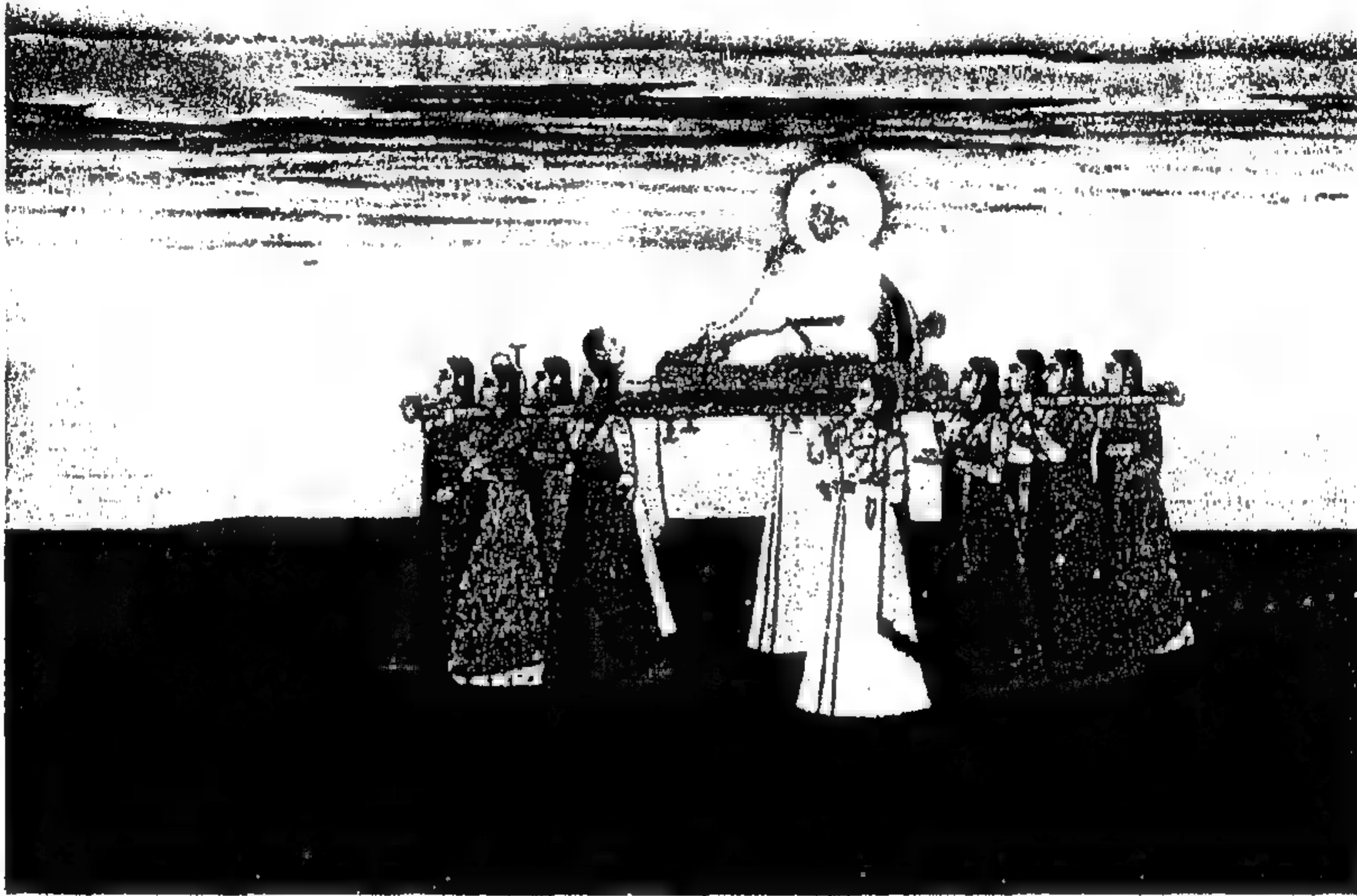
- (١) التسطيح الذي حدث عن طريق تحديد جميع عناصر اللوحة واستبعاد الظل والنور واستبداله بالتحديد، ولكن ذلك لم يمنع الفنان من استعمال التظليل في بعض الأماكن بطريقة تحافظ علي مبدأ التسطيح وتساعد علي رفع قيمة العمل التشكيلية حيث أحدثت تنويعاً في الدرجات الظلية التي خدمت تنوع اللون في اللوحة.
- (٢) استخدام التلخيص حتي في عملية التلوين للتأكيد علي مبدأ التسطيح خاصة في ملابس الأشخاص.
- (٣) الإيقاع المتحرك الجميل والذي يعبر عن السعادة في الموضوع وحركة الطبيعة وتنوعها في الألوان والأشكال والاتجاهات.

شكل (٣١):

"الإمبراطور شاه محمد تحمله السيدات علي محفة"

"الفن الهندي المغولي: ١٧٣٥م"

"الألوان : مائية معتمة (غير شفافة)" (١)



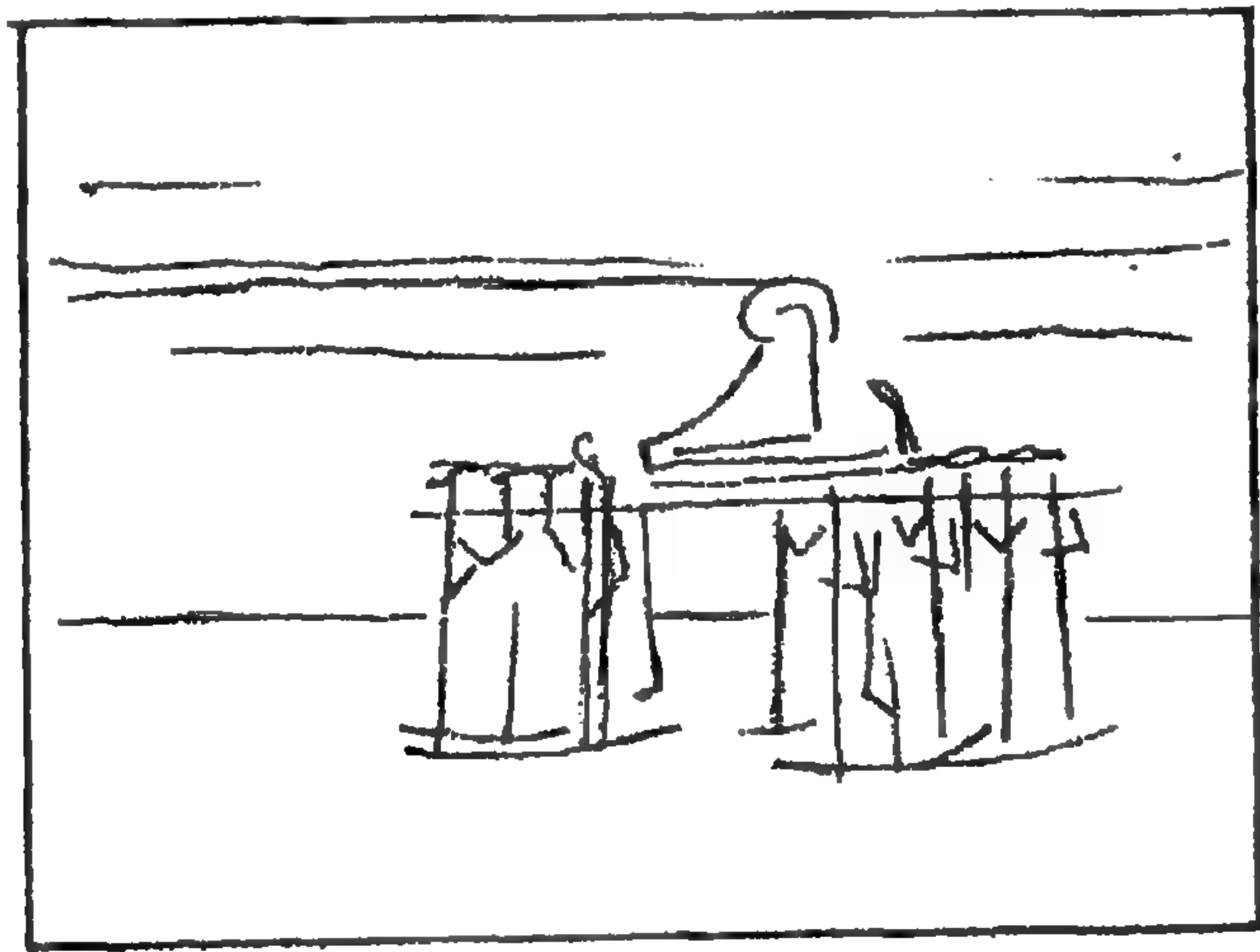
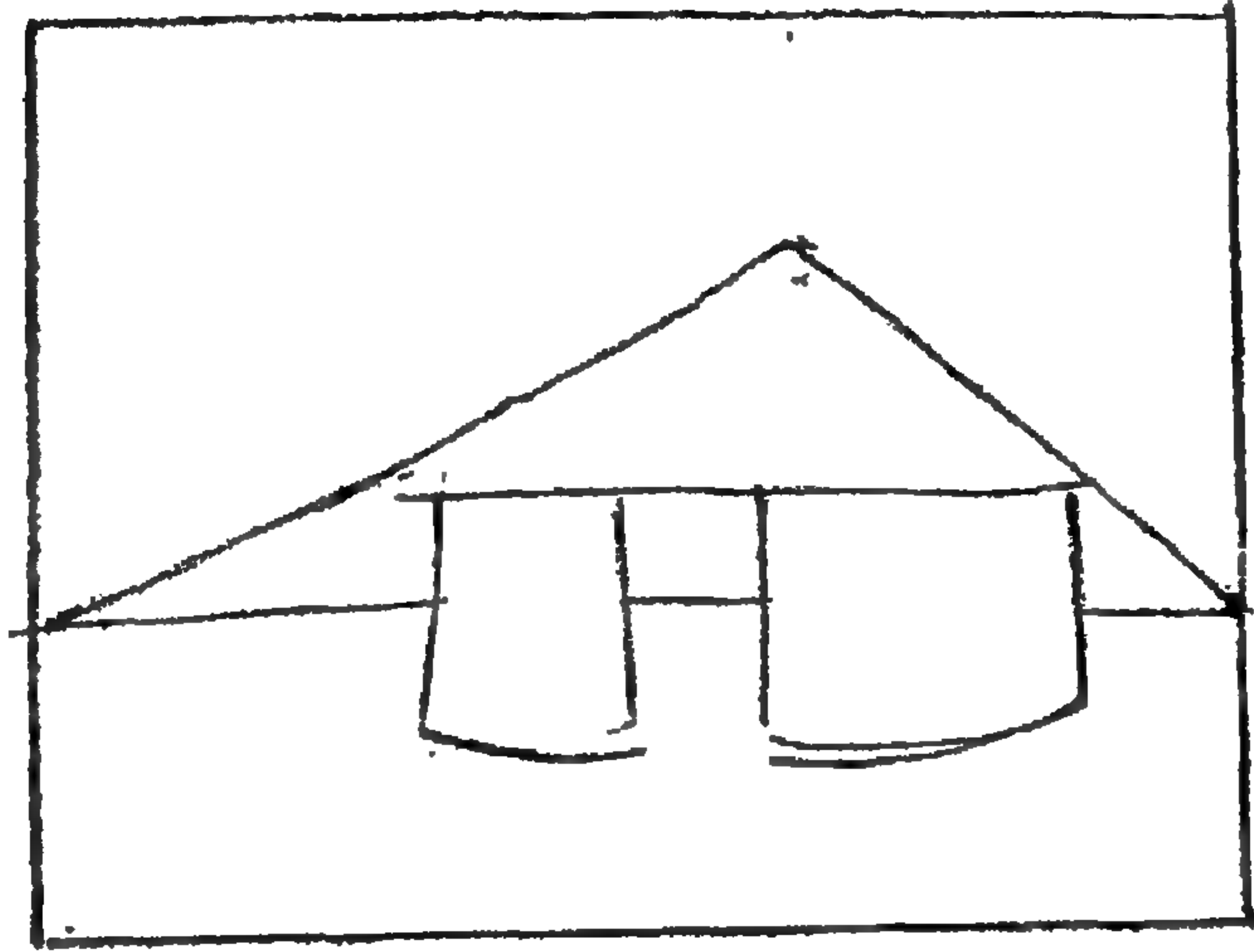
شكل (٣١)

"الإمبراطور شاه محمد تحمله السيدات على محفة -

الفن الهندي المغولي ١٧٣٥م

ألوان مائية معتمدة على ورق (٢٦,٤ x ٣٥,٦) سم .

شکل (۳۱-۱)



شکل (۳۱-ب)

- بناء الشكل هرمي في ثلثي اللوحة كما في شكل (٣١- أ) الشكل يعتمد علي الخطوط الأفقية والرأسية وبعض الخطوط المنكسرة المتحركة شكل الخطوط الأفقية: توجد في السماء والأرض والمحفة.

الخطوط الرأسية: توجد في أوضاع السيدات اللاتي يحملن المحفة. الخطوط المتحركة: تعتمد علي الخطوط المنكسرة التي تمثل حركة أذرع السيدات ويوجد خط آخر متحرك وهو نهاية ملابس السيدات وهو خط يوحي بالحركة نتيجة تقوسه ولكنه يميل لأن يكون خطأ أفقياً.

وهناك تقسيمات في ملابس السيدات توحى بالحركة. هذه اللوحة تجريدية من الطراز الأول.

(١) اللون مسطح، وذلك يظهر في لون الأرضية حيث لا يوجد أي نوع من التدرج في اللون، سوي بعض الملامس والتي تأكدت نتيجة لتأثر اللون البني المائي والذي استعمله الفنان بكثافة علي لون الورق وملمسه. وكذلك الألوان في الملابس فهي تتكرر بمساحات مختلفة مع إضافة بعض النقوش الصغيرة في بعض الأماكن.

(٢) المساحات محددة ومجردة من التفاصيل .

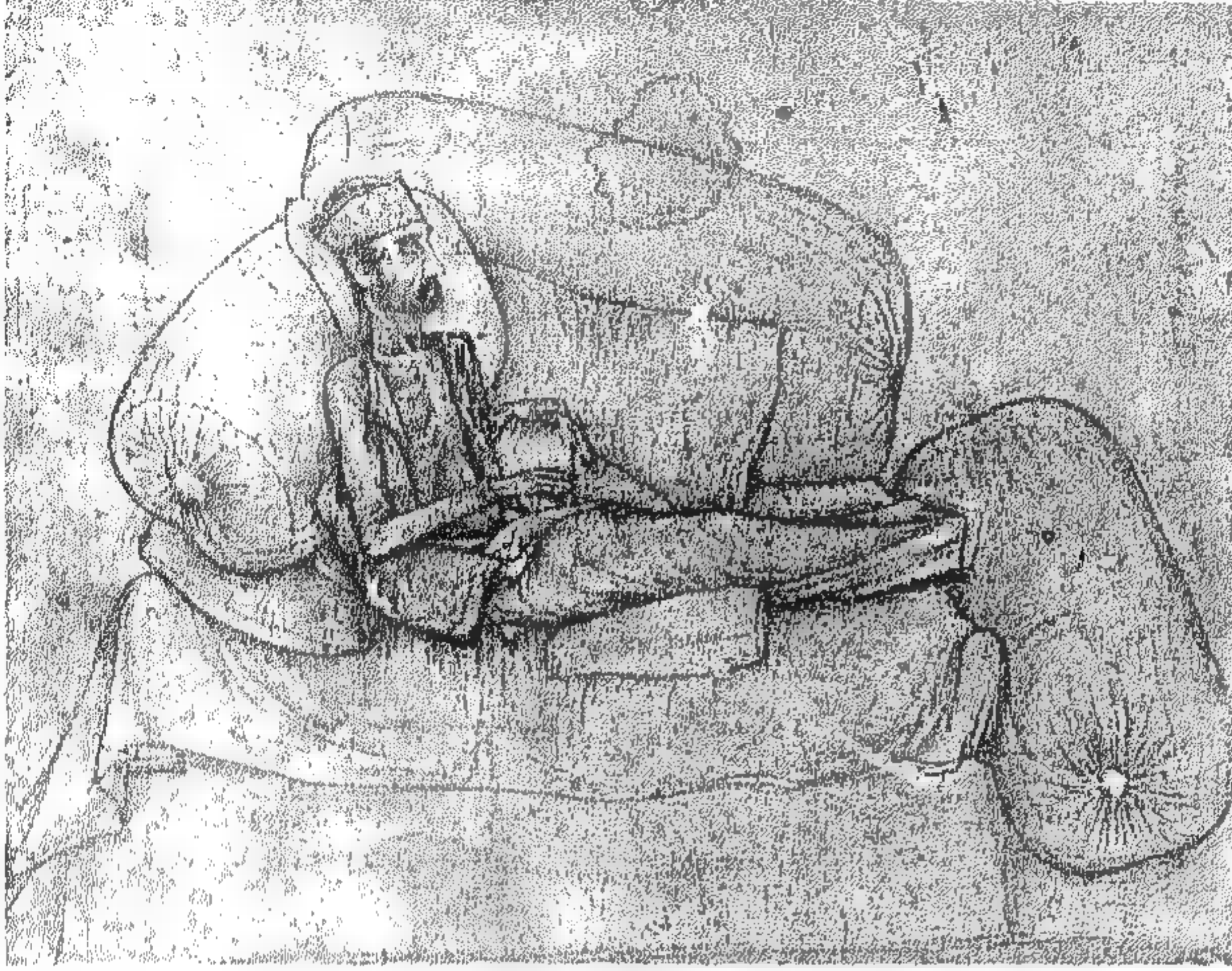
- مجموعة الألوان محدودة: البني - الأحمر - الأصفر - الأبيض - الرمادي - وضع الفنان اللون البني بقوة في الأرضية ولكنه وازنه في السماء باللون الرمادي المائل للأصفر في مساحة محددة.

- لكي يلفت النظر للموضوع المرسوم قام بوضع اللون الأحمر القوي في ملابس السيدات والأصفر كما استعمل الأصفر في المحفة التي تحمل الملك لكنه قصد بهذا اللون التعبير عن اللون الذهبي كما استعمل اللون الأسود في مساحات صغيرة ومحدود ساعدت في تنويع المساحات، مما أعطي قيمة تشكيلية للوحة كما أكد علي الاتجاه الزخرفي.

سبب اختيار اللوحة:

نموذج فريد لتلخيص المساحات والتجريد في التصوير الإسلامي. كذلك نموذج

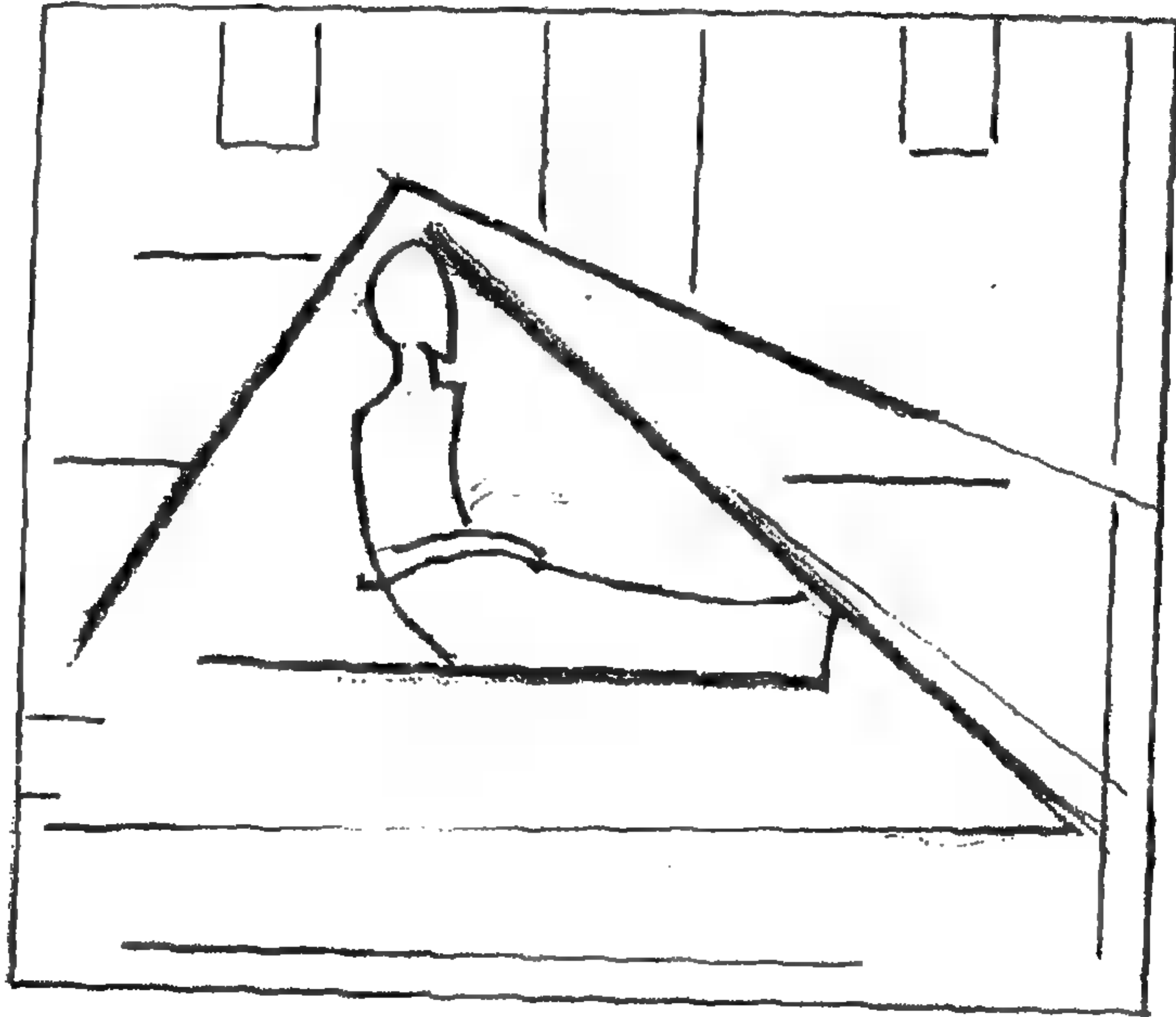
واضح لإستعمال البناء الهرمى فى التصوير .



شكل (٣٢ - أ)
حبر على ورق
(١٣,٣ x ٩,٥ سم)
متجف الفن ، بوسطن



شكل (٣٤ - ب)
"ألوان مائية على ورق"
(١٢,٧ x ١٥,٩) مكتبة أكسفورد
رسم جورفاردهان
الفن المغولى الهندى الاسلامى . ١٦١٨ م .



شکل (٣٣ - ج)

لوحة رقم (٣٢ - أ) : لوحتان لعنايات خان :

أحد رجال حاشية الإمبراطور جهانجير عنايات خان يحتضر ، من رسم جورفاردهان.

اللوحة الأولى: حبر علي ورق

اللوحة الثانية : ألوان مائية علي ورق^(١).

- هذه اللوحة عن وفاة عنايات خان^(٢) وقد عبر الفنان عن الاحتضار بطريقة تجريدية تعبر عن الموضوع ، وتوضح زوال الدنيا مثل زوال الأشخاص، فقام بتجريد التفاصيل والألوان بطريقة واضحة، وهي توضح الزهد في الحياة عن طريق قلة الزخارف والتجريد.
- قام الفنان برسم جسم عنايات خان موضحاً المرض وشدته، حتي أن أضلاع الصدر واضحة علي جسم المريض.
- توضح اللوحة الأولى: قدرة الفنان علي رسم التخطيط المبدئي للوحة والتي بناها بشكل هرمي.
- اللوحة تجريدية:

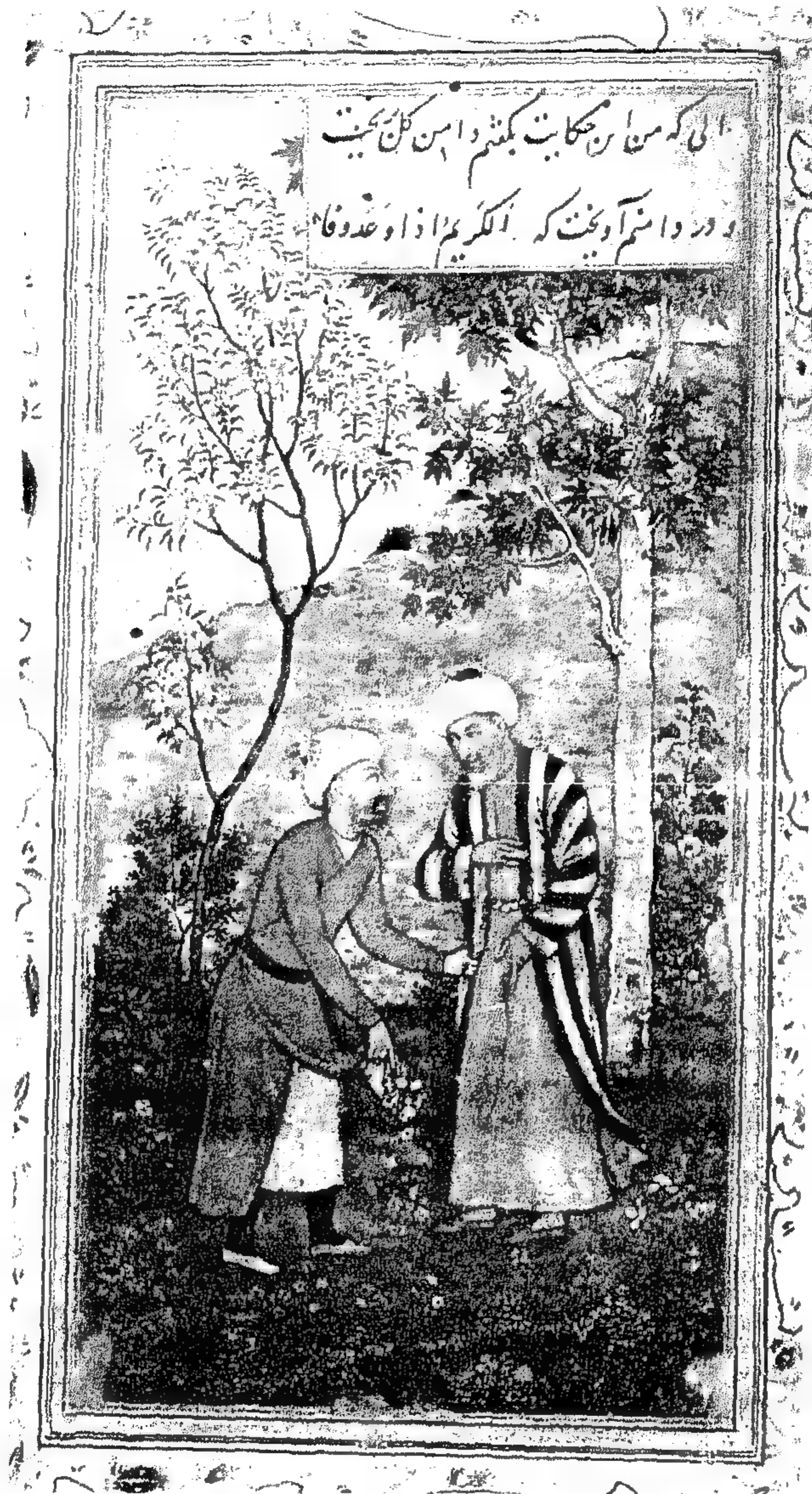
(١) تحويل جميع الأجسام إلي مساحات عن طريق تحديدها بخط واحد.

(٢) التأكيد علي التسطيح والتجريد عن طريق مساحات اللون المجردة مما يعبر عن ترفع الفنان عن رسم الزخارف وزينة الحياة الدنيا في لحظات الاحتضار والقرب من الآخرة.

- اللوحة تعتمد علي البناء الهرمي كما في الشكل (٣٢ - ب) توجد علي اليمين سلسلة اسلامية تعتمد علي النجمة الإسلامية وقد وازن بها الفنان كثرة التفاصيل والخطوط في منتصف اللوحة وكذلك شدة الألوان داخل الشكل الهرمي.

(1) Stuart Cary Welch: India (Art and culture 1300 – 1900) .- Prestel : Mapin Publishing Put .LTD., (1985) , page 277 .

(٢) ثروت عكاشة : التصوير الإسلامي المغولي في الهند .- الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٥ م . ص ١٢١ .



شکل (۳۳)

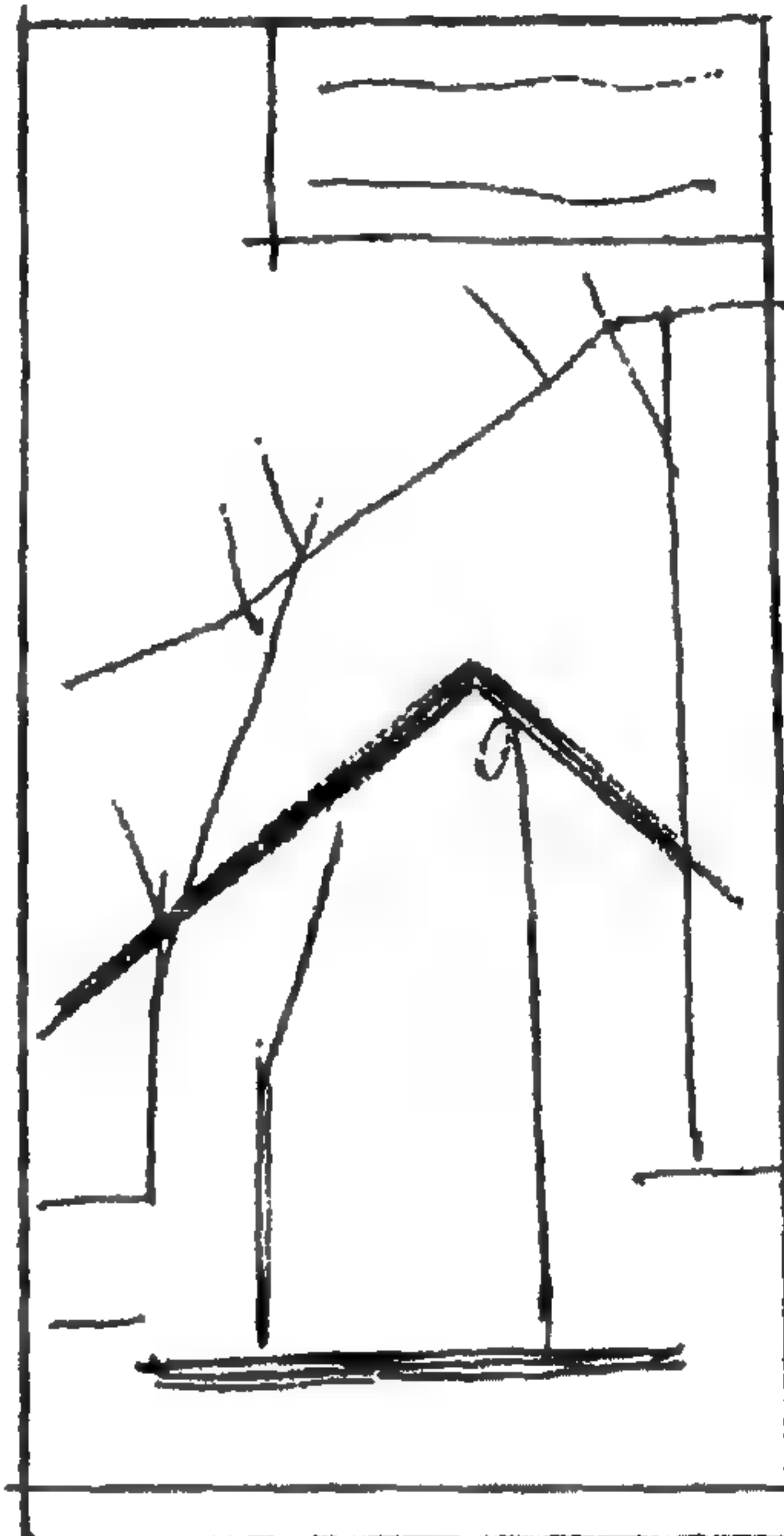
"سعدی یقابل صديقاً فی الحديقة - تصوير جورفاردهان" . ۱۴۶۸ م .

ألوان مائية على ورق (۶,۷ x ۲,۹ اسم) .

مقتنيات خاصة



شکل (۳۳ - ب)



شکل (۳۳ - ا)

- شكل (٣٣) "سعدى يقابل صديقاً في الحديقة" :
- تصوير جورفاردهان، ألوان مائية معتمدة علي ورق^(١).
- نجح الفنان هنا في التعبير عن المشهد وذلك عن طريق ملامح الصديقان والتي تعبر عن مشاعر الصداقة والحب بينهما، كما استخدم الألوان التي تصف الحديقة، وكذلك تعبر عن المشاعر الإنسانية الجميلة فكلها ألوان حالمة.
- تتضح دقة الرسم في كل التفاصيل الموجودة في الأشخاص والأشجار والأوراق واللوحة ككل.
- يتضح التجريد في تحديد الأشكال والأشخاص للوصول بها إلي أفضل علاقات تجريدية تشكيلية تخدم الموضوع.
- يوجد بناء هرمي في اللوحة يوزانة خطان راسيان وخط أفقي شكل (٣٣ - أ).
- حركة الأشخاص داخل التصميم وحركة الشجر وخطوط الأرض ساعدت العين علي أن تدور وتلف في اللوحة وتركز علي كل جزء في التصميم شكل (٣٣ - ب) كما نلاحظ المستطيل أعلي اللوحة وبه خطان من الكتابة أفقيان، ساعد هذا المستطيل علي إغلاق اللوحة من أعلي وارتداد العين في رفق إلي باقي التصميم. ونري من ذلك أن وضع الكتابة في اللوحة أفادت التصميم وساعدت علي إكماله، بالإضافة لتوضيحها للمعني الذي يريده الفنان.

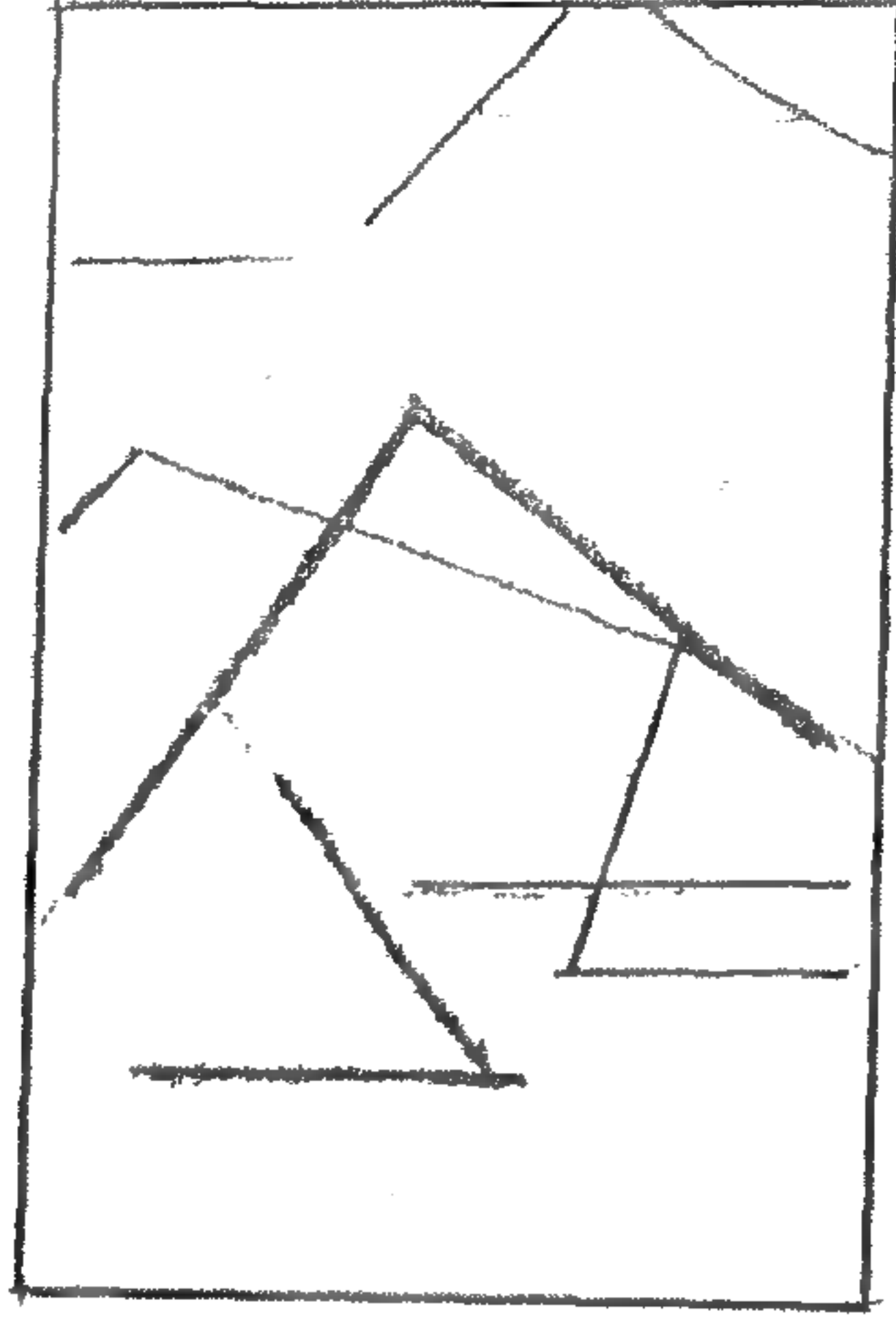
(1) Stuart Cary Welch: India (Art and culture 1300 – 1900) .- Prestel : Mapin Publishing Put .LTD., (1985) , page 240 .



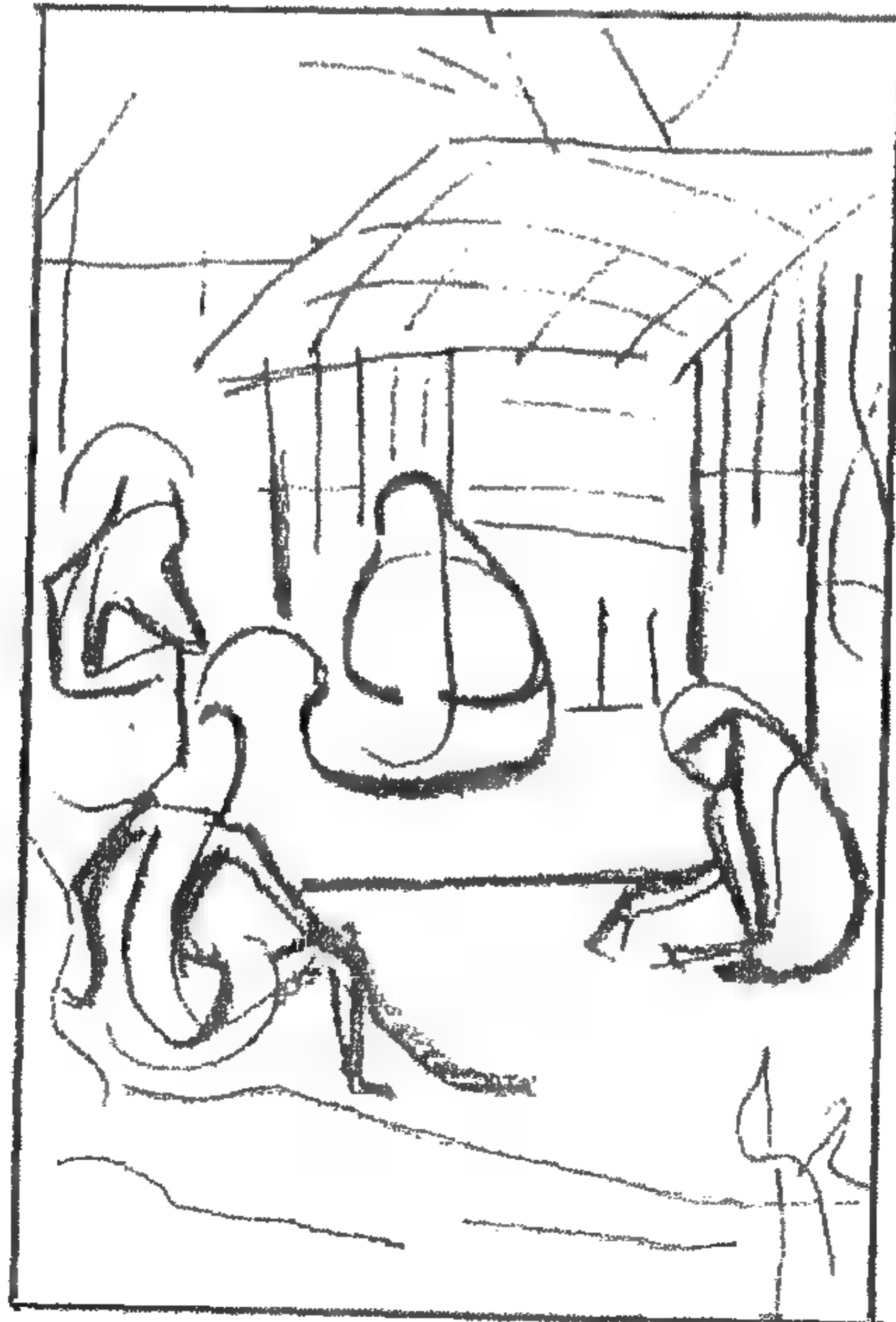
شكل (٣٤)

"منجم فى صومعته وحوله ثلاثة من الرجال للفنان جورفاردهان"^(١)

(^١) Stuart Cary Welch : India (Art and culture 1300 – 1900) .- Prestel : Mapin Publishing Put .LTD., (1985) , page 240



شکل (۳۴ - ا)



شکل (۳۴ - ب)

شكل (٣٤)

- "لوحة عن منجم يجلس في صومعته ، وحوله ثلاثة من الرجال"، للفنان جورفاردهان.
- رسمت هذه اللوحة للأمير دارا شيخوه في كشمير.
- بناء اللوحة بأشكال هرمية متعددة ومتداخلة مع التركيز علي أحدهما في ثلثي التصميم شكل (٣٤ - أ)
- تظهر التأثيرات بالفن الغربي الأوربي "من الميل البسيط نحو التجسيم والمنظور والذي يظهر في ملامح وجه المنجم والرجل الذي يجلس بجواره".
- كما أن تنظيم الأشكال والأبعاد في اللوحة (حيث يوجد الأشخاص في المقدمة والخلفية أشجار بعيدة ومنظر طبيعي كما تظهر منظور للصومعة التي يجلس فيها المنجم). أسلوب غربي
- نسب الأشخاص سليمه والأوضاع صحيحة والتشريح خاصة في الشخص الشبة عاري ، مما ينم عن معرفة كبيرة وقدره علي رسم الجسم البشري ، ودقة الملاحظة.
- نجد أن التصميم ناجح حيث أن عين المشاهد تنتقل في اللوحة بارتياح وتلف لكي تشاهد كل التفاصيل والعناصر ذلك نتيجة لخطوط الحركة الخفية في اللوحة والتي نتجت من أوضاع الأشخاص وحركات رؤوسهم وأيديهم وأطرافهم بوجه عام وتفاعل ذلك مع الخلفية والخطوط الرئيسة العامة لها. شكل (٣٤ - ب)
- درجة الفاتح أو الضوء في اللوحة كبيرة ويساعد علي تأكيدها وجود الدرجات الأكثر قتامة في المنظر الطبيعي الخلفي والأعشاب التي في المقدمة مما يساعد علي إغلاق الموضوع وارتداد عين المشاهد إلي داخل التصميم مرة أخرى.
- الألوان المستخدمة بسيطة تتركز في البني بدرجاته مع الأبيض والأخضر مع بعض التطعيم البسيط من الأحمر والأسود.
- تظهر الإضاءة في اللوحة وكأنها ضوء الشمس.

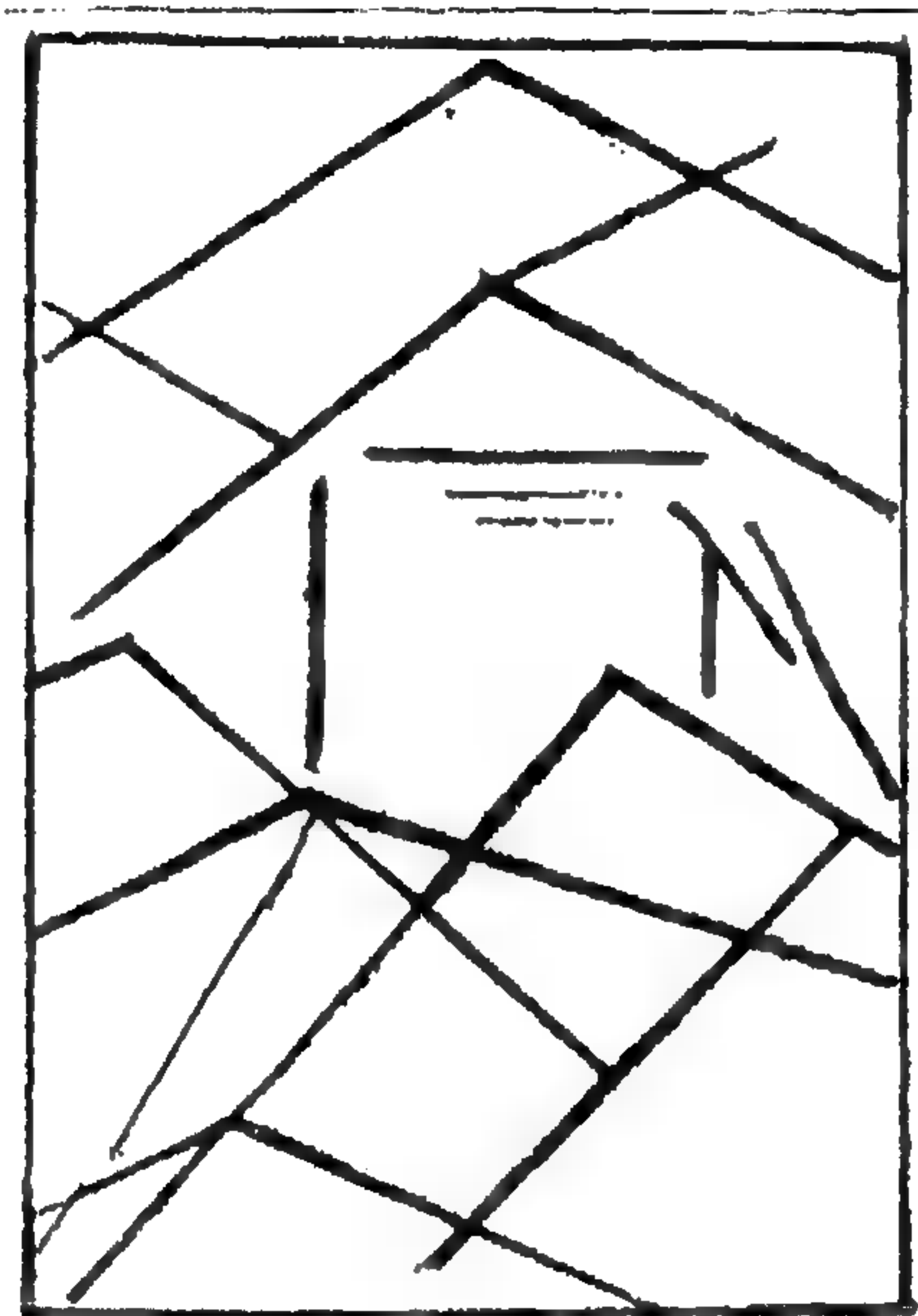


شكل (٣٥)

"الشيخ فل في صومعته - للفنان جهانجيز -

الفن المغولي الهندي ١٦١٠م"

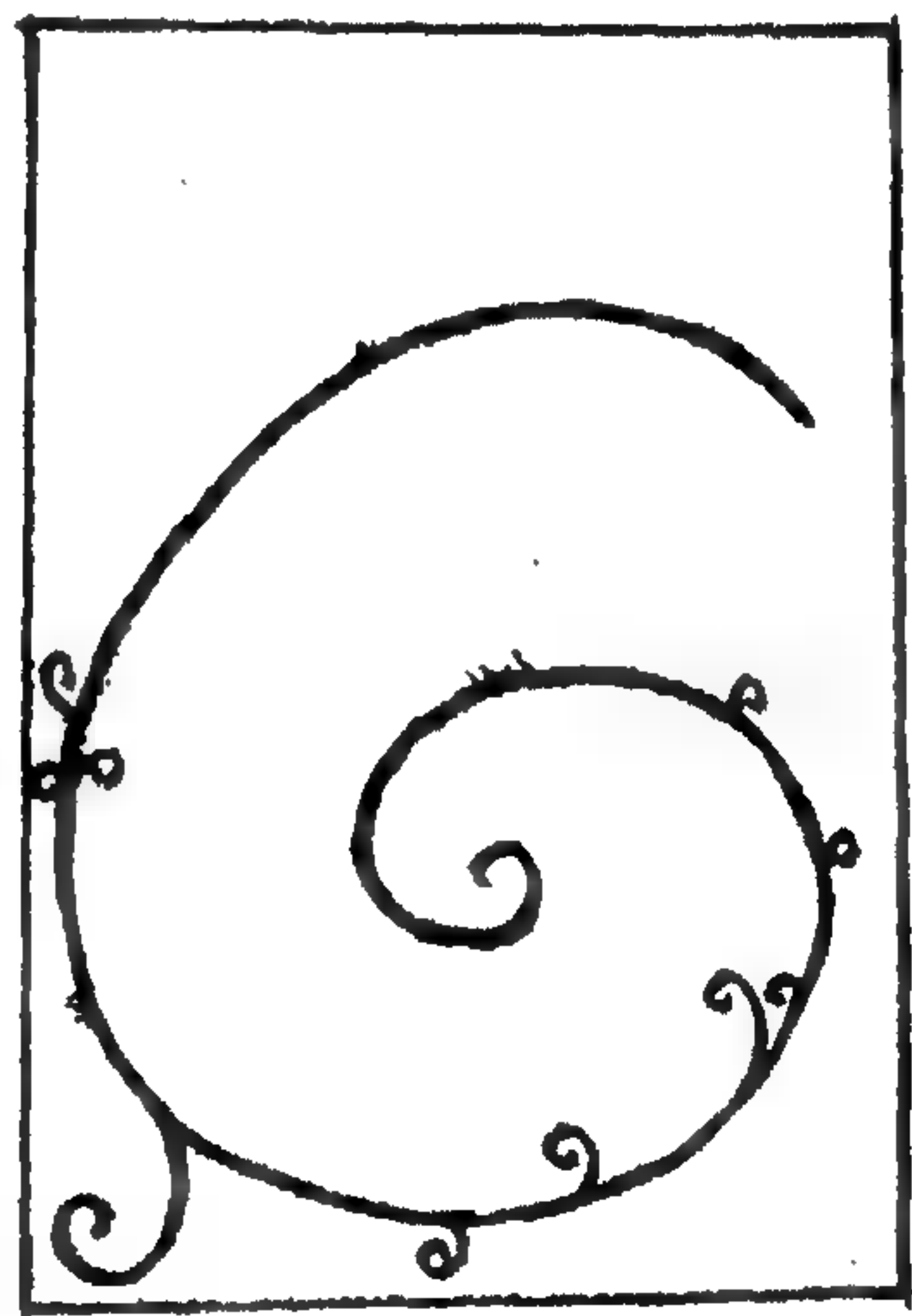
ألوان مائية معتمدة على ورق ■ (٢٦,٥ x ٣٦,٥سم)



شکل (۳۵ - ا)



شکل (۳۵ - - ج -)



شکل (۳۵ - ب)

- كسائر المنمنمات الإسلامية يوجد تحديد ولكن بنسبة قليلة كما نجد في الرجل الجالس في مقدمة اللوحة إلى اليسار.

شكل (٣٥)

الشيخ قل في صومعته - للفنان جهانجير

الفن المغولي الهندي سنة ١٦١٠م

ألوان مائية غير شفافة علي ورق

" هذه اللوحة تمثل مشهداً شاملاً للهند وأهلها. وتتمثل فيها جاذبية تصوير موجال والتي تمتاز بالملامح الهندية والتي تظهر في دقة رسم العيون ودقة حجمها" (١).

- تمثل هذه اللوحة لقطة أو مشهد.

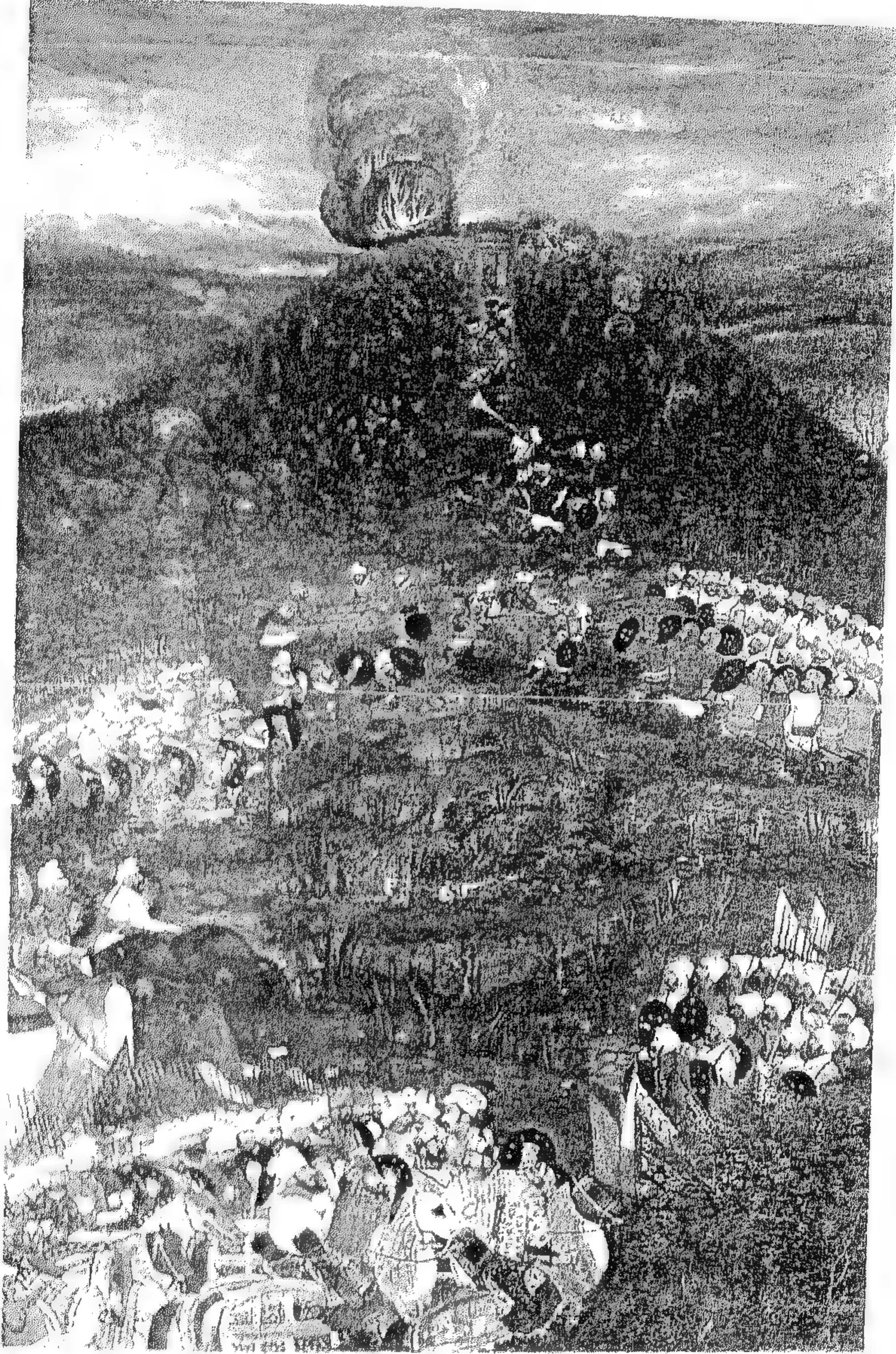
- بناء اللوحة يعتمد علي البناء الهرمي المركب كما في شكل (٣٥-أ) كما في الكثير من اللوحات الإسلامية ، نستطيع أن نضع لولياً يمر بالأشخاص كما في الشكل (٣٥ -ب) يوجد بالشكل الكثير من خطوط الحركة والتي تساعد في سهولة الحركة داخل اللوحة شكل (٣٥ - ج).

- اللوحة تعتمد علي الألوان الفاتحة التي تعطي إحساساً بالإضاءة ونور الصباح. الألوان هادئة ويدخل فيها اللون الأبيض بنسبة كبيرة ويوجد الأبيض بشكل صريح في البيت وبعض ملابس الأشخاص ومدخل اللوحة هو البيت الأبيض. باقي ألوان اللوحة هو اللون البني بدرجاته حتي يصل إلي البيج حيث يختلط بكثير من اللون الأبيض.

- واللون الغالب هو (البيج) وهناك أيضاً اللون الأخضر- لون الشجر- ولكن بنسبة أقل ومحدود في مساحة معينة أعلي اللوحة.

- تتضح الملامح التجريدية في تحديد الأشكال واستبعاد الظل والنور وتجريد اللون.

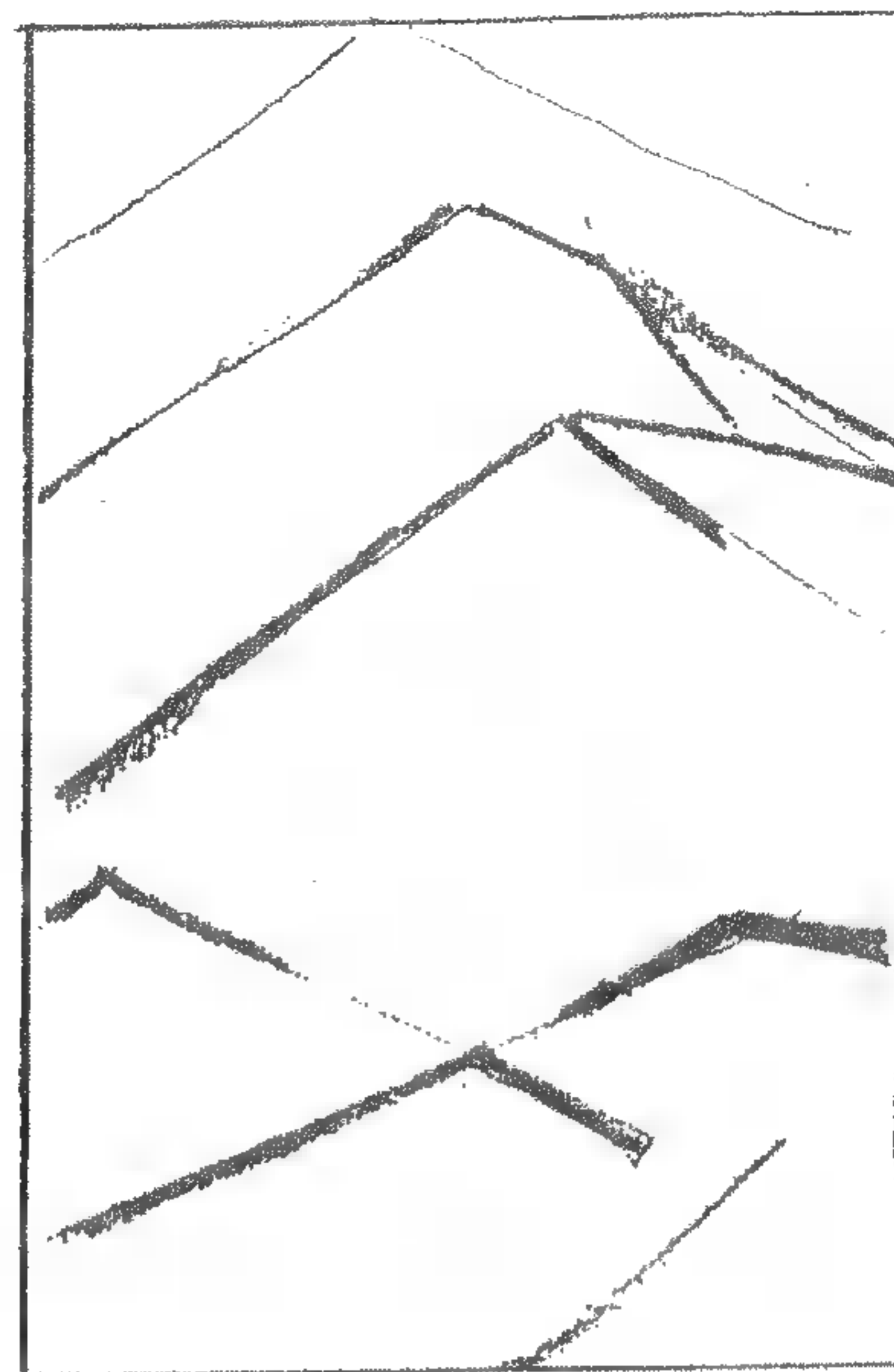
(1) Stuart Cary Welch:India (Art and culture 1300 – 1900) .- Prestel
:(Mapin Publishing Put .LTD., (1985) , page 213 .



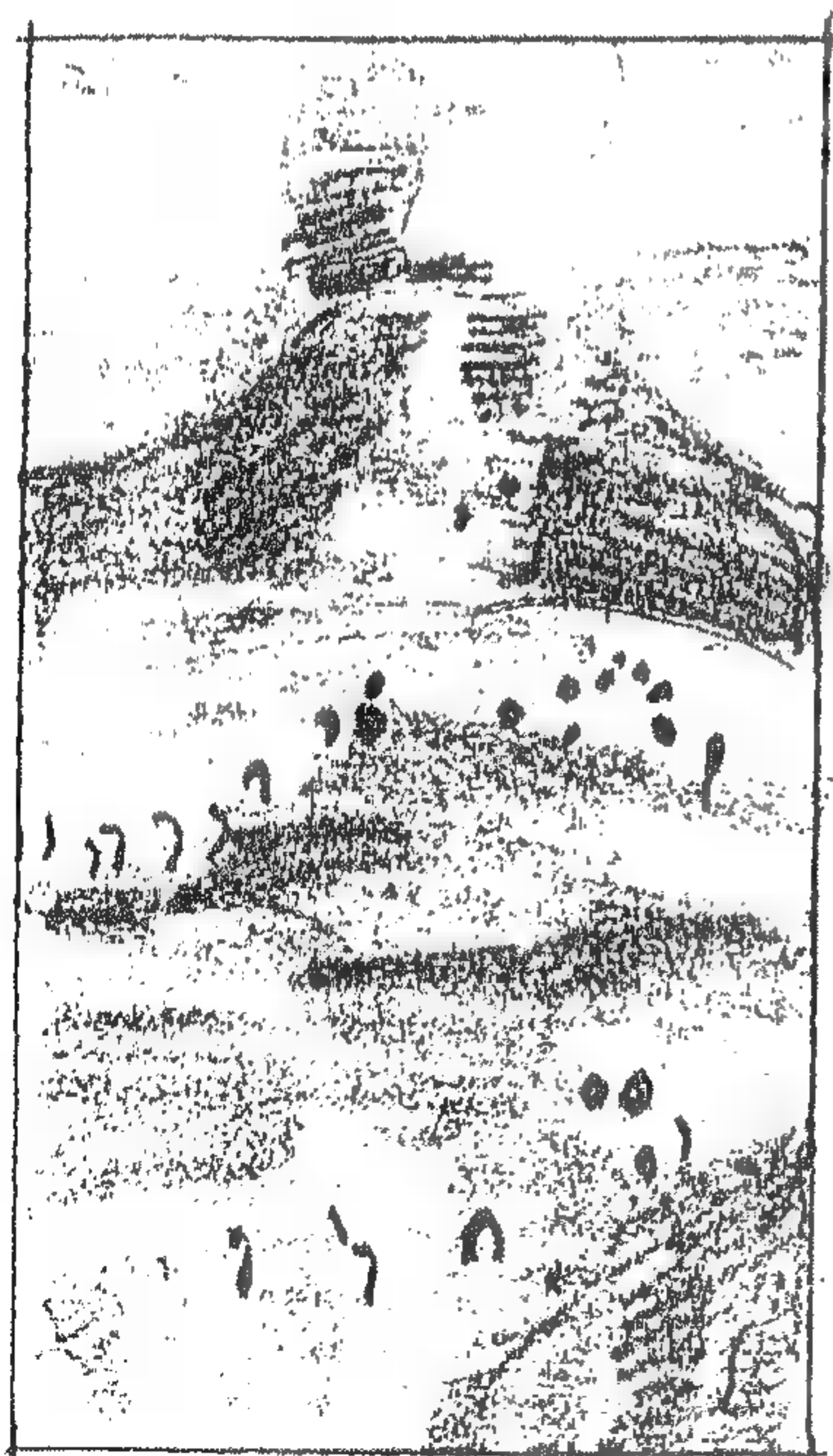
شكل (٣٦)

"حصار قاندهار" - تصوير باياج

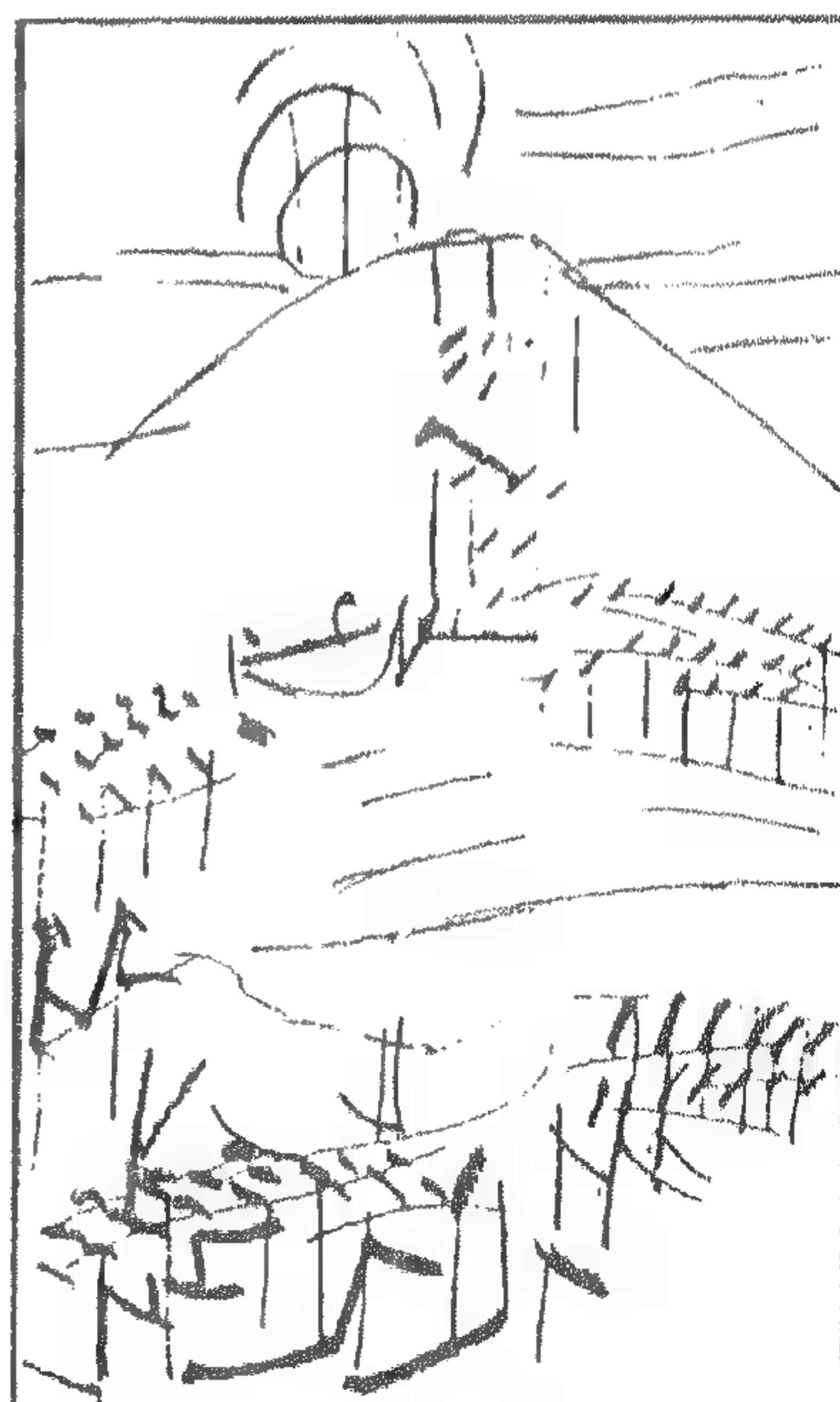
- الفن المغولي الهندي ، القرن السابع عشر الميلادي .
- ألوان مائية معتمدة على ورق ، (٣٢,٩ x ٣٤,٣ سم) .
- مجموعة كلينتون ، متحف الفن بجامعة هارفارد ، كامبريدج .



شکل (۳۶ - ا)



شکل (۳۶ - ج)



شکل (۳۶ - ب)

شكل (٣٦)

"حصار قانداهار : تنسب إلى القرن ١٧ الميلادي تصوير باياج"^(١). ألوان مائية علي ورق.

"أعجب ما في هذه المنمنمة أن كل شخصية من الشخصيات العديدة تبد و وكأنها صورة شخصية بذاتها"^(٢).

- تتميز هذه اللوحة بظاهرة الترصيص فإن الأشخاص يقفون متراسين خلف بعضهم في عدة مجموعات ولكن كل مجموعة تختلف في مساحاتها وشكلها عن الباقيين كما تختلف أحجام الأشخاص نتيجة قربهم أو بعدهم وهذا تعبير بسيط عن الأبعاد والمنظور، وأماكن هذه المجموعات ساعدت في تكوين الأشكال الهرمية التي تعتبر هي البناء الخفي لهذه اللوحة شكل (٣٦ - أ)

- الإيقاع في هذه اللوحة إيقاع هادئ علي الرغم من أن موضوعها الحرب، حيث تصور "الأمير دارا شيكوه بين صفوف جيشه ولكن نظراً لأن هذا الأمير لم يكن جاداً في حصاره بل هازلاً نتيجة تفضيله رجال الدين والفلاسفة والموسيقيين علي جنوده"^(٢) فإن إيقاع الحرب داخل اللوحة أصبح هادئاً متراساً يعبر عن الموضوع كما في الشكل (٣٦ - ب).

- نجد أن الدرجات الظلية في اللوحة متوسط بوجه عام وهي تمثل الجبل والزرع والأشجار والسماء ولكن بعض درجات الأشجار تزيد فيها الظل أو اللون الغامق الشكل (٣٦ - ج).

- يتضح تفاصيل الموضوع بالتركيز علي الأشخاص بالألوان القوية كالأحمر والذهبي وخاصة الأبيض الموجود بنسبة كبيرة في تجمعات الجنود.

- يتضح هنا الأسلوب الإسلامي الزخرفي الذي يعتمد علي تلخيص اللون والمساحات المحددة (في الأشخاص) .

(1) Stuart Cary Welch: India (Art and culture 1300 – 1900) .- Prestel : Mapin Publishing Put .LTD., (1985) , page 249 .

(٢) (د / ثروت عكاشة : التصوير الإسلامي المغولي في الهند .- الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٩٥ م .

الفصل الثالث
القيم التشكيلية في الفن الاسلامي

القيم التشكيلية في الفن الإسلامي

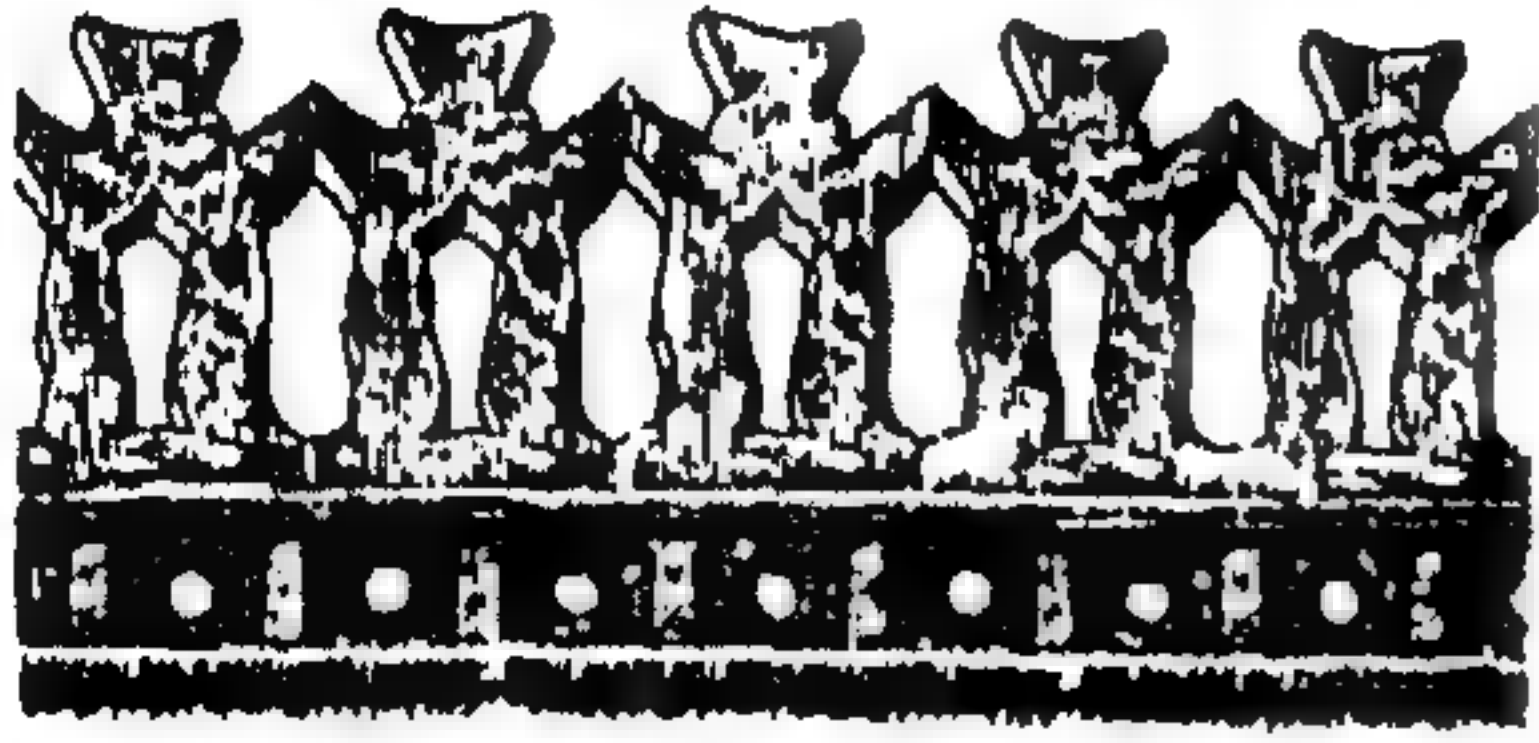
الخط:-

أحس المسلمون بتأثير الخطوط علي نفسية الإنسان، فجعل خطوط العمارة خطوطاً صريحة وتعبير عن اشكال هندسية مريحة للعين، كما عرف رغبة الإنسان في مشاهدة هذه المساحات الحادة مزخرفة، لحبه في الجمال الذي يتعلمه من الطبيعة ومن الدين فكانت الزخارف المعتمدة علي الخطوط بشكل أساسي .
الخط هو من أهم العناصر التشكيلية التي اعتمد عليها الفن الإسلامي وله عدة وظائف وهي:-

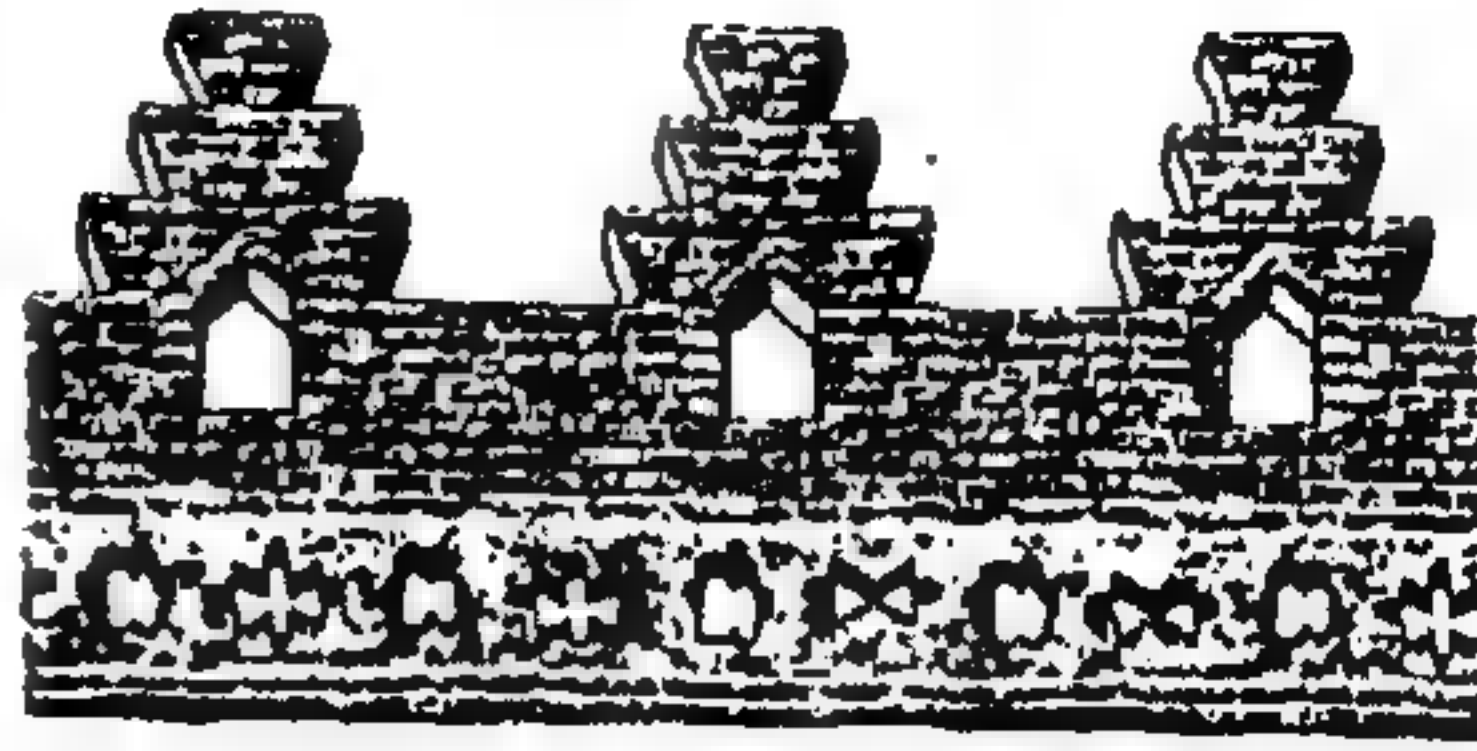
١ - الخط في تحديد المساحات:

الخط يقوم بتحديد المساحات وبالتالي الفصل بين مساحتين مختلفتين ومتجاورتين كالكتلة والفراغ، حيث يصبح الفراغ مكملاً للعمل الفني أو عنصراً هاماً من عناصره كما في الزخارف الهندسية، خاصة في العمارة، مثال الشرفات. [شكل رقم (٣٧)]

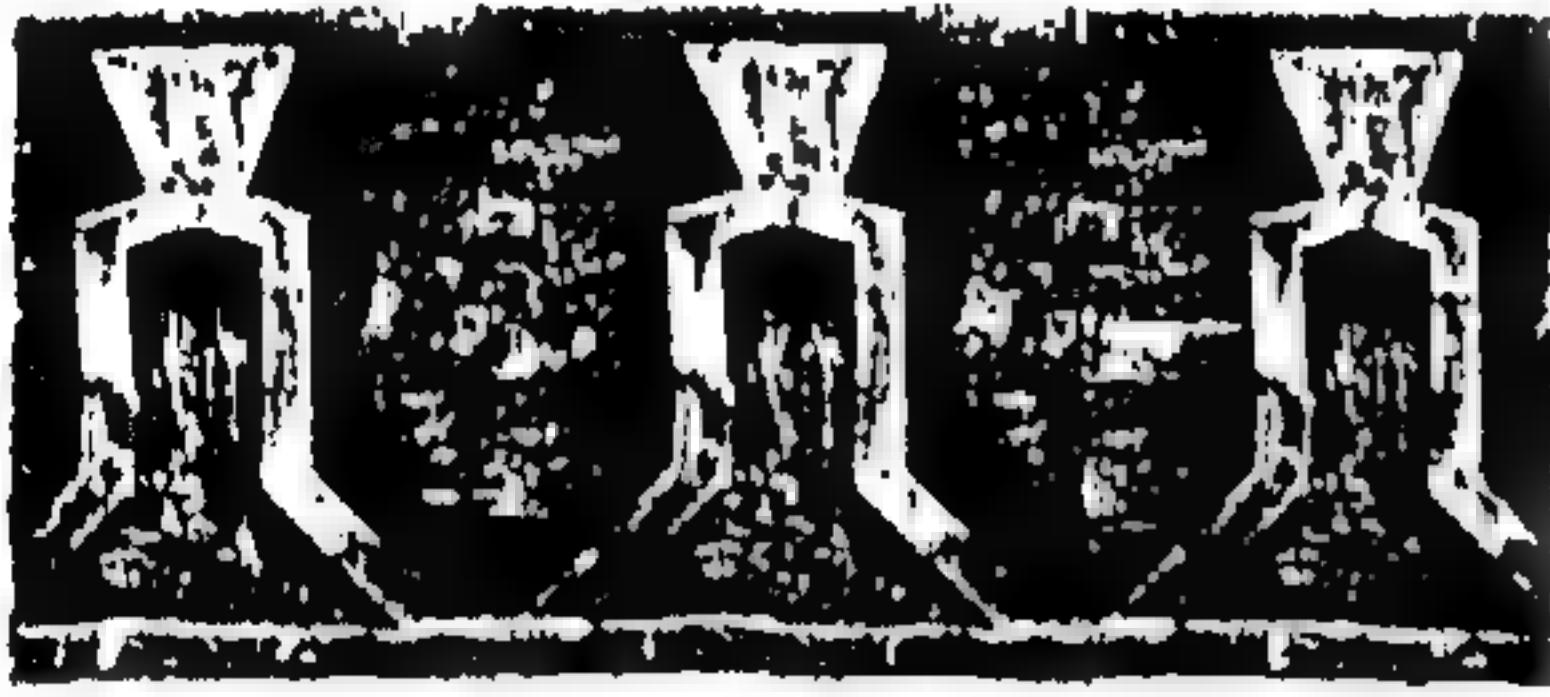
ويتضح من هذه الأمثلة جمال الخط وحركته في تحديد حركة المساحات وعلاقتها بالفراغ من حولها حتي تبدو وكأن الشكل والفراغ عملاً واحداً مشتركاً ويمكن تطبيق ذلك علي جميع أنواع الفن الإسلامي، فمثلاً في فن التصوير في المنمنمات نجد أن الخط يحدد مساحات الأشخاص ومساحات الخلفيات سواء كانت عمائر هندسية أو مناظر طبيعية مختلفة، وبذلك يقوم الخط بتحويل جميع الأجسام والكتل إلي عناصر زخرفية داخل البناء التشكيلي في العمل الفني، بالإضافة إلي ذلك فإن الخط يقوم بتحديد الزخارف داخل العناصر التشكيلية السابقة حتي تصل إلي مساحات أخرى أدق تختلف أنواعها وأشكالها وأحجامها من أشكال هندسية أو نباتية علي حسب عناصر التصميم ويساعد ذلك (التعدد والتنوع في التفاصيل وأحجامها) إلي إيجاد ملامس مختلفة في اللوحة أنظر الفصل الثالث الأشكال (٢٦) - (٣٠).



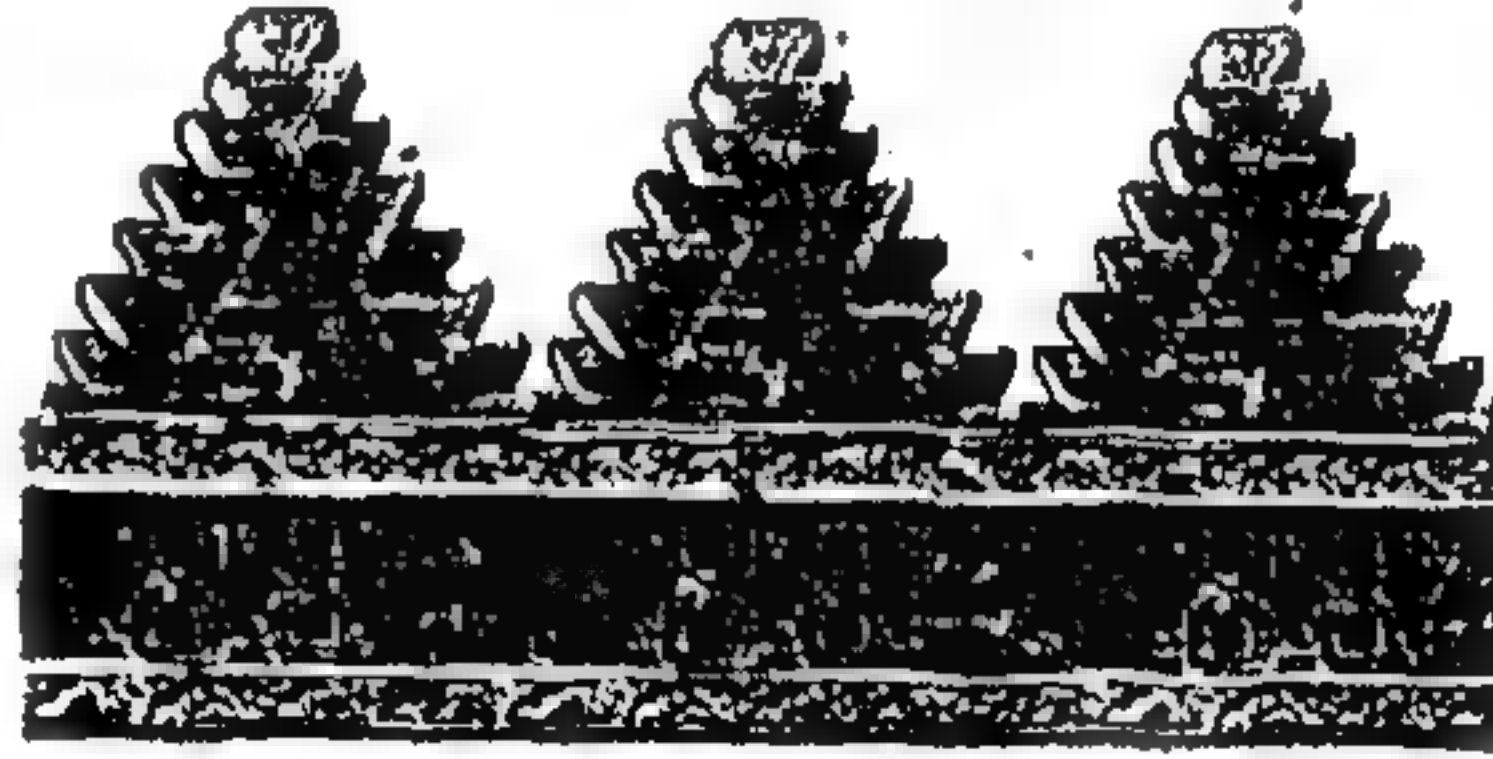
جامع أحمد بن طولون



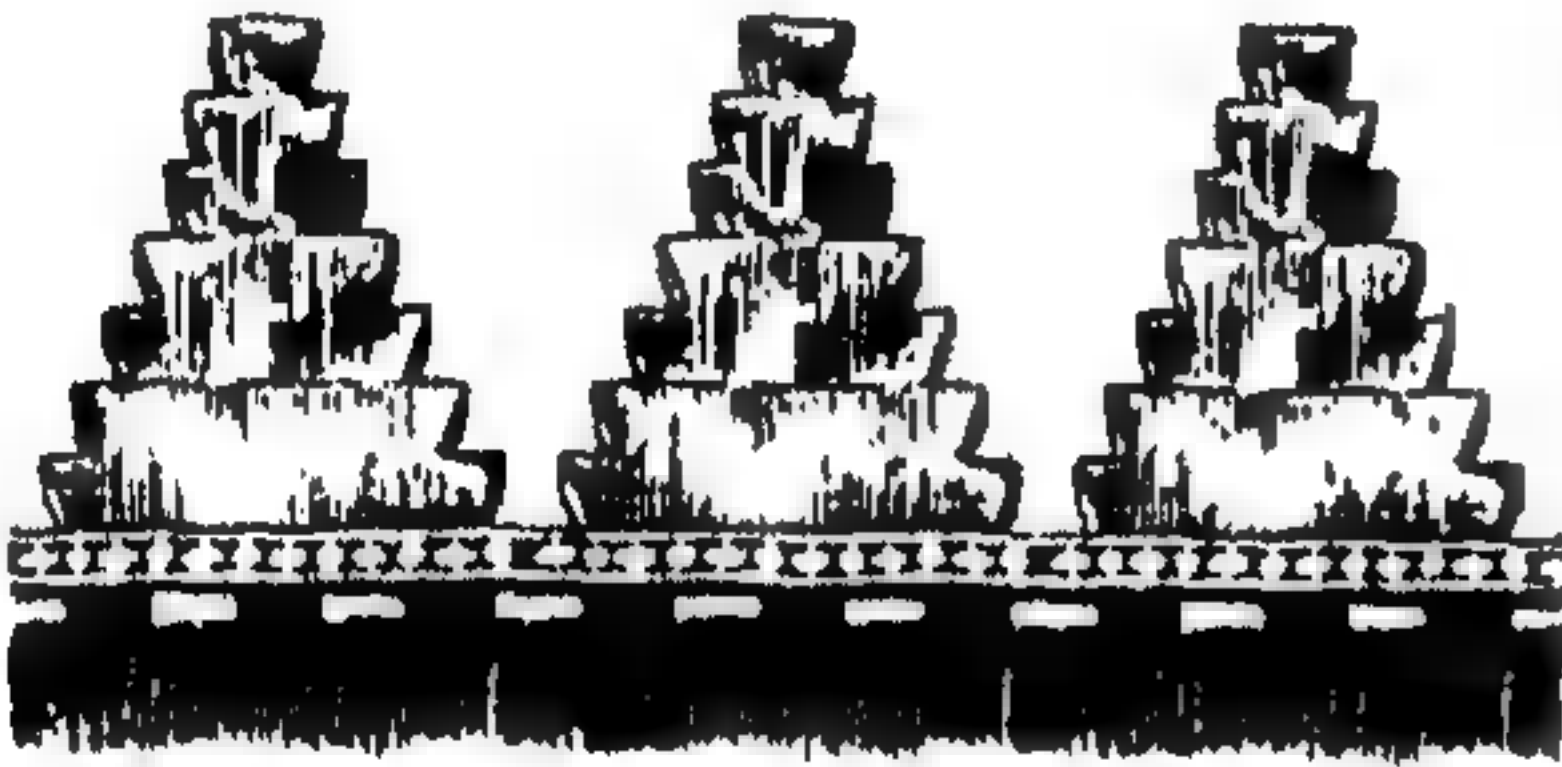
جامع الحاكم



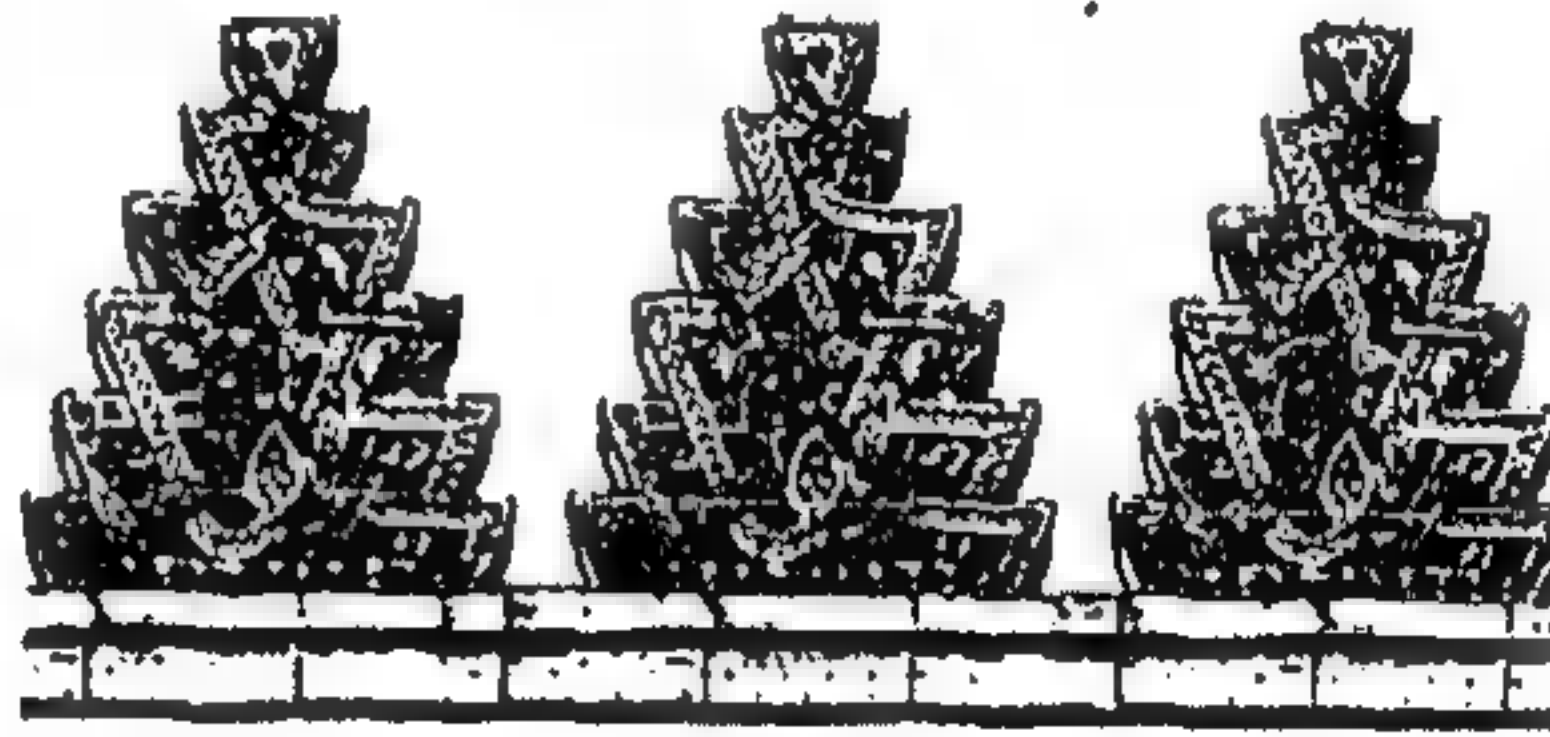
قبة الجعفرى وعائكة



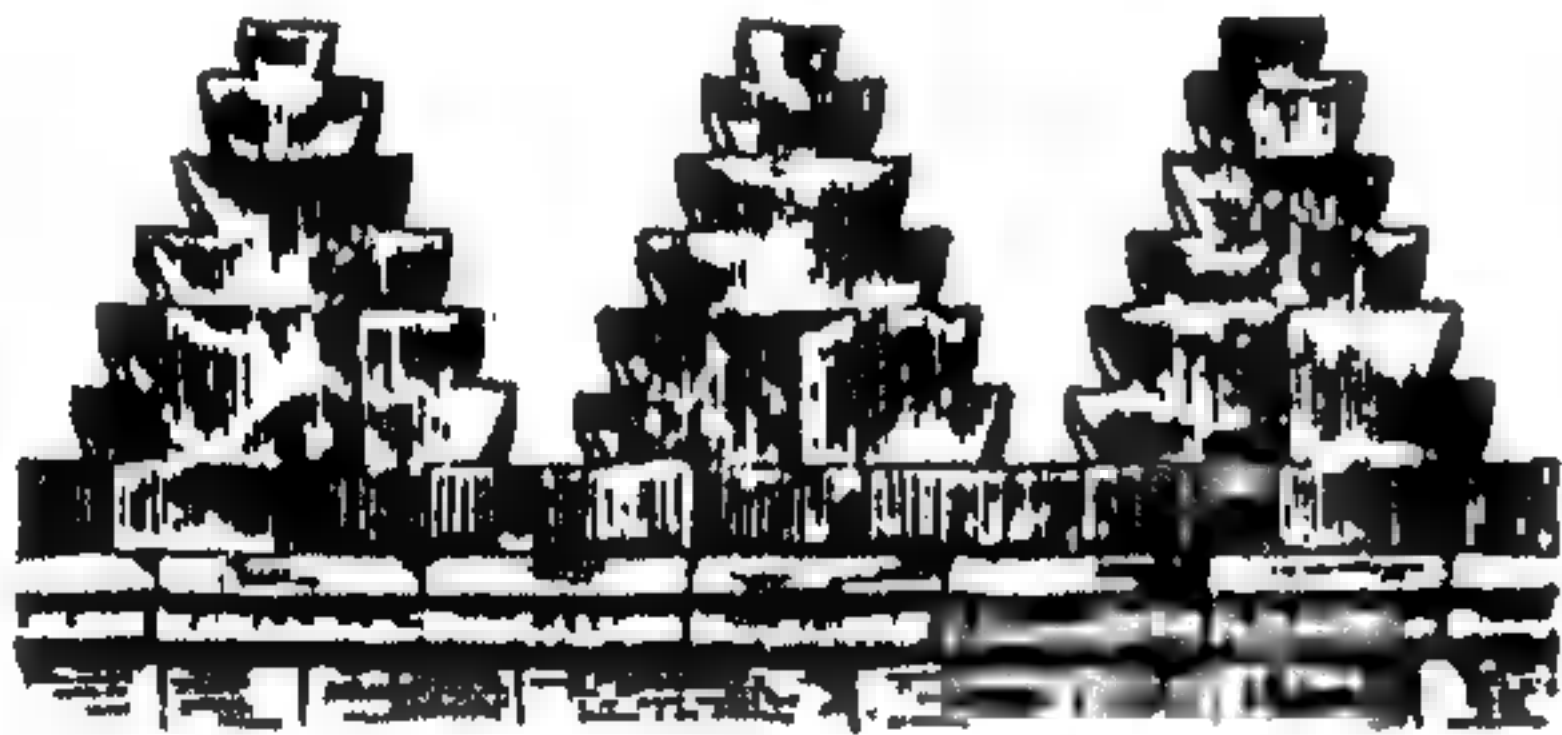
قبة الإمام الشافعى



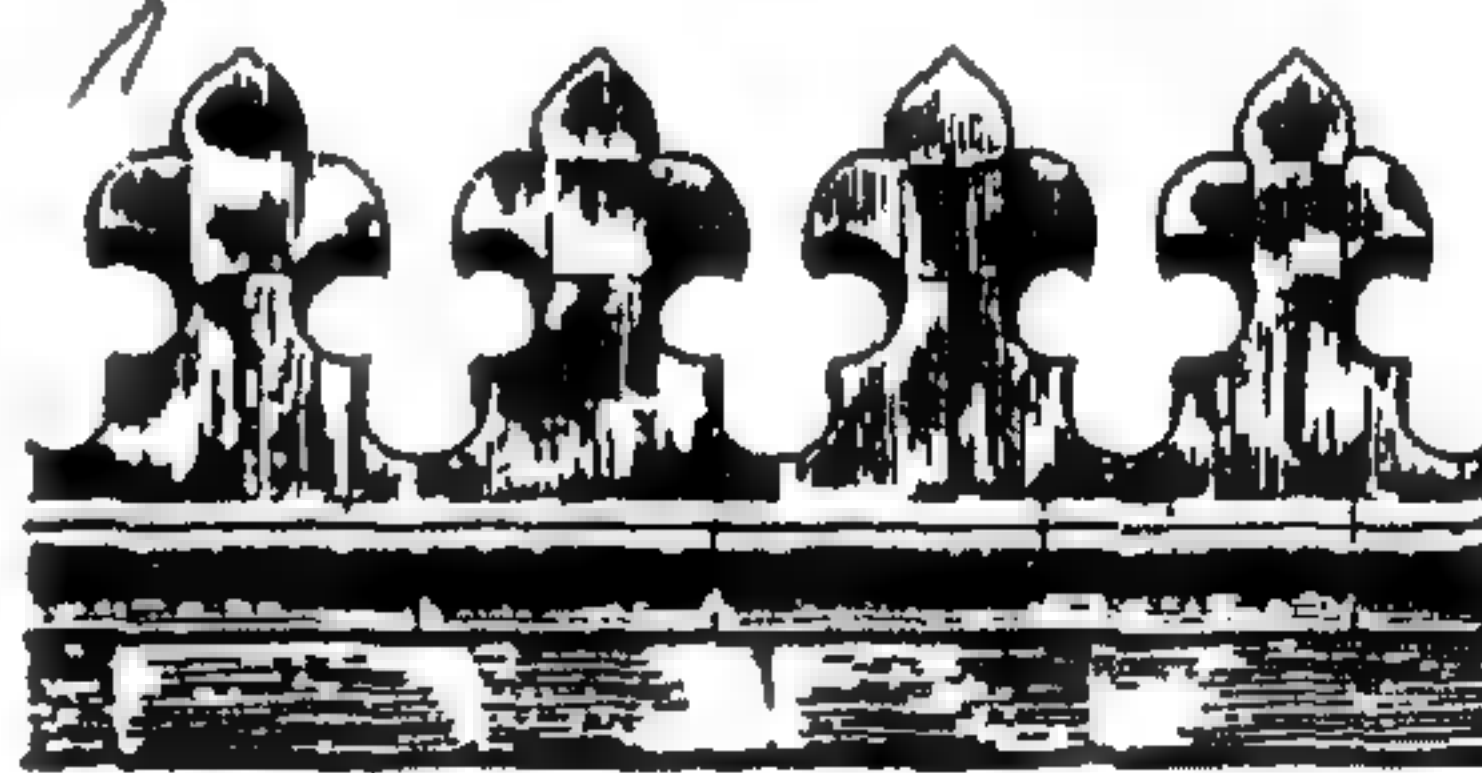
قبة الصالح نجم الدين



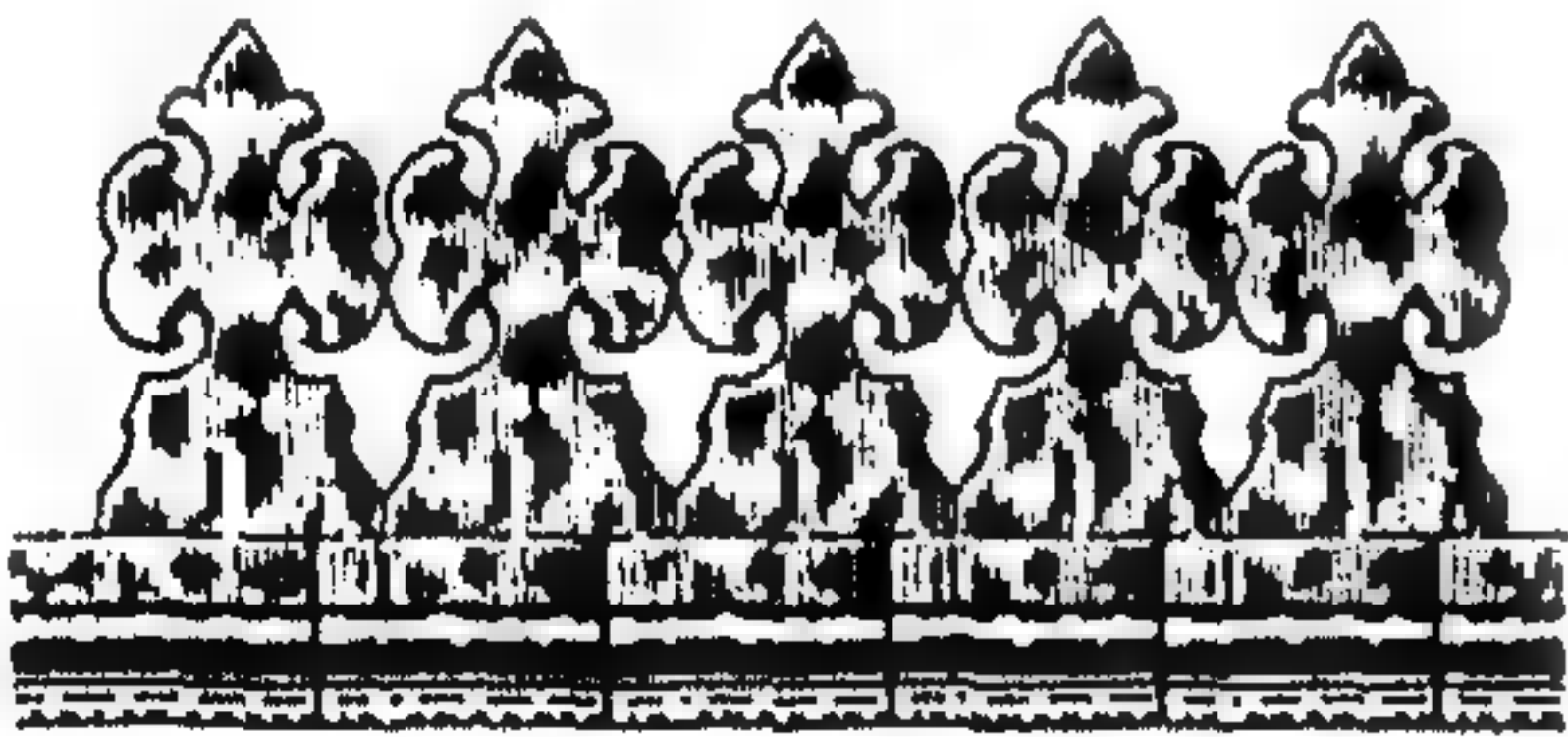
مسجد قلاوون



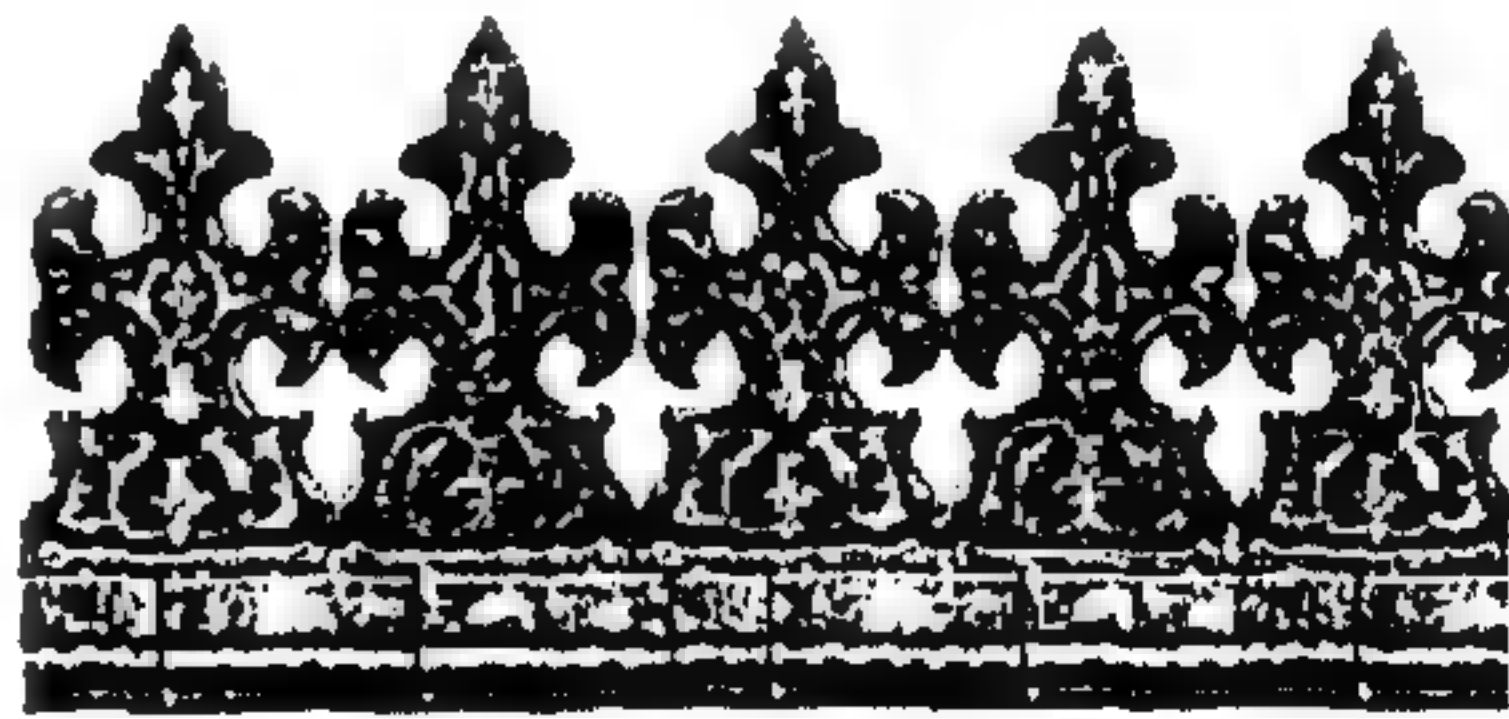
خانقاه بىرس الجاشنكير



مسجد السلطان حسن

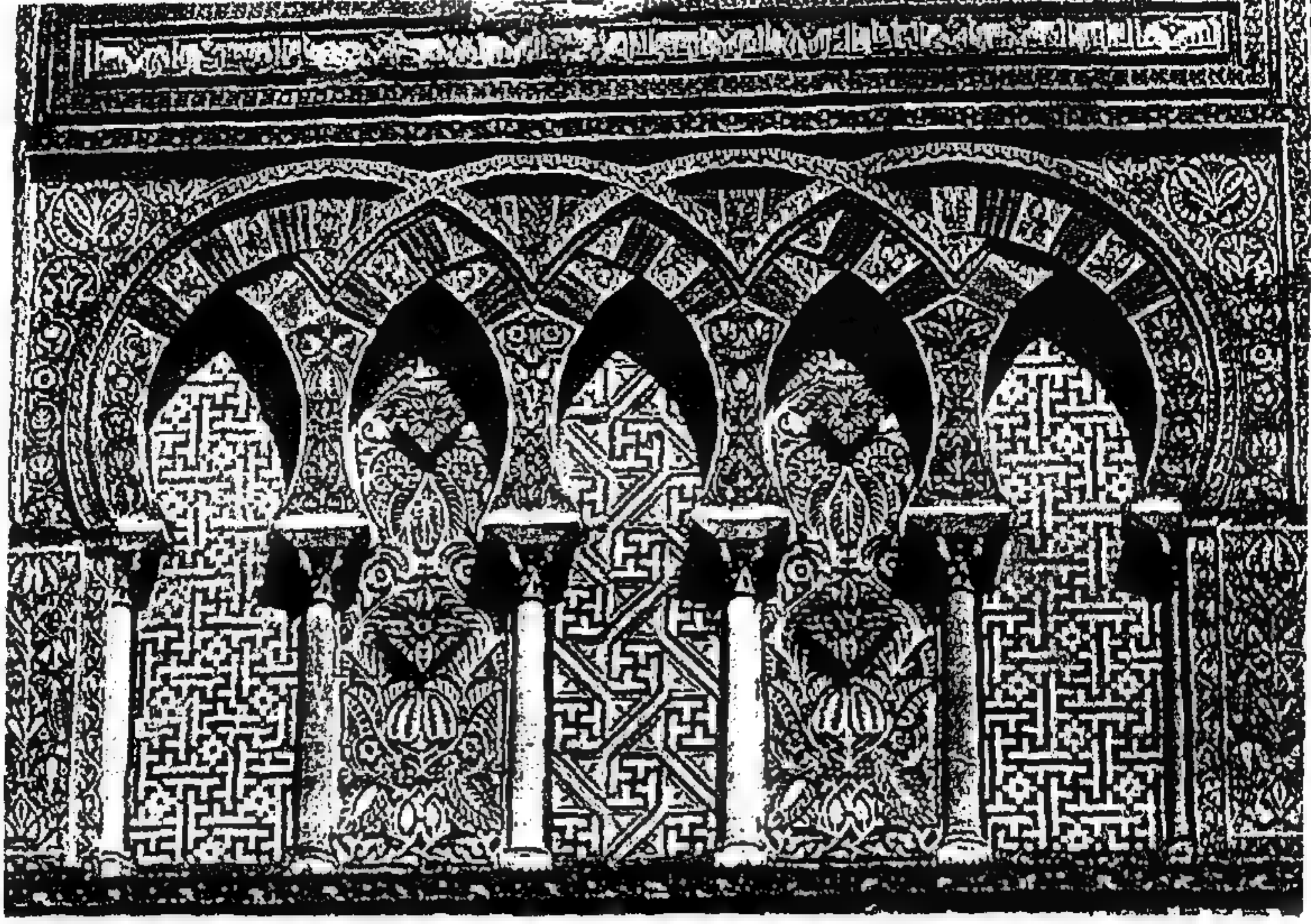


مسجد قانباى أمير انخور



مسجد وقبة النورى

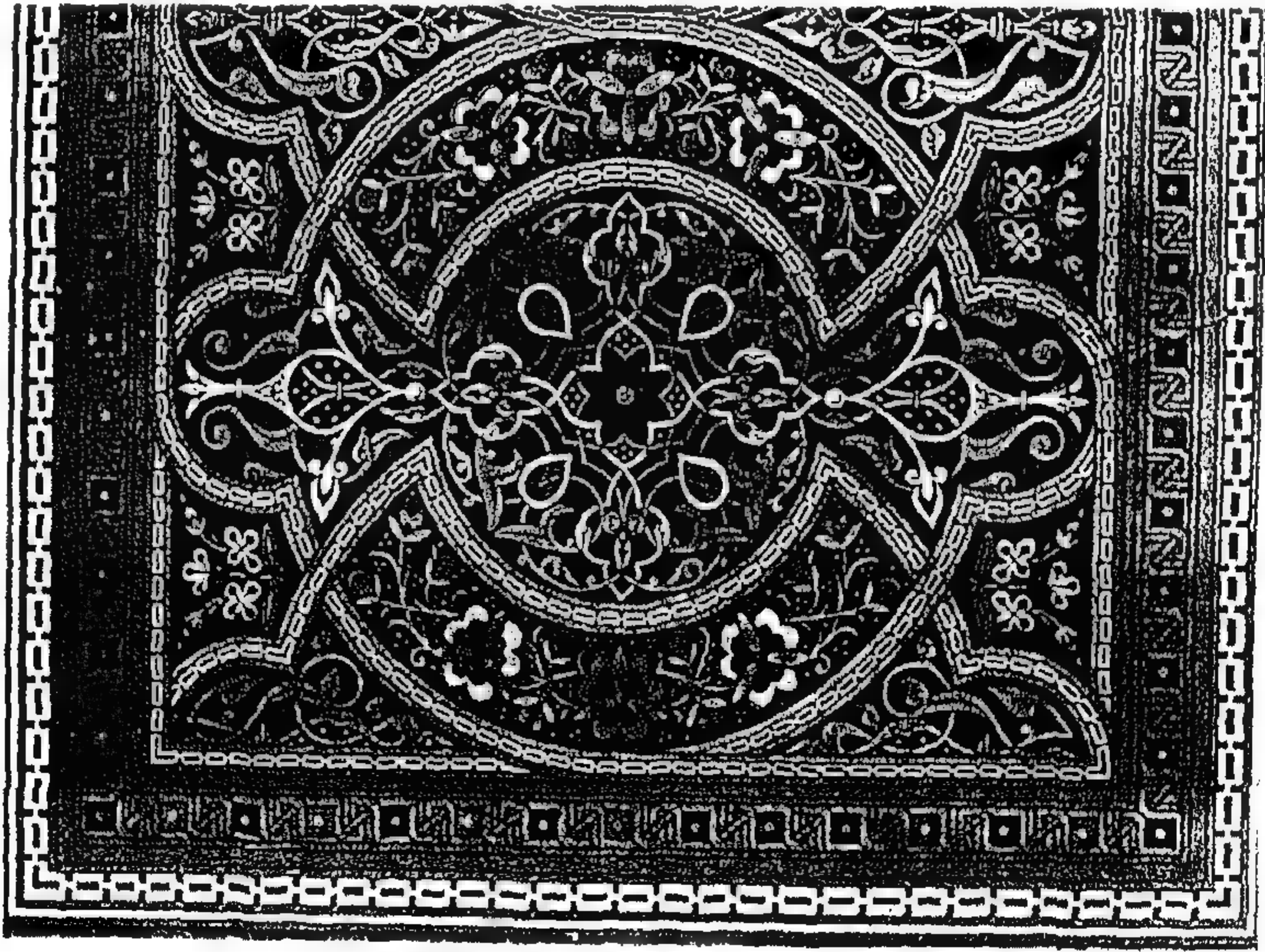
شكل (٣٧)
" نماذج من الشرفات "



شكل (٣٨)

"جزء من واجهة المسجد الكبير الذي بناه الأمويون في قرطبة"

(أسبانيا) عام ٧٨٥"



شكل (٣٩)

"آخر صفحة من صفحات القرآن من مسجد السلطان برقوق
القرن الرابع عشر الميلادي"

نجد أن تحديد الأشكال يكسبها صفة التسطيح، فتتحول جميع الأجسام إلي عناصر تشكيلية مجردة داخل أي عمل فني كتصوير المنمنمات وزخرفة الخشب والمعادن وغيره من أنواع الفنون الإسلامية. كذلك يستخدم الخط لتحديد شكل زخرفي للحشوات ويمكن متابعة ذلك بالأمثلة التالية:

شكل رقم (٣٨)

جزء من واجهة المسجد الكبير الذي بناه الأمويون في قرطبة أسبانيا سنة ٧٨٥، وتحسوي الواجهة علي رخام وأجر وجص، وهي مزخرفة علي نظم هندسية تقوم علي الدوائر وتقاطعها وقد تم بناؤها سنة ٩٦١م.

واستفاد الفنان من تقاطعات الدوائر والأقواس مع بعضها لتنتج أشكالاً أصغر حجماً، فأحدثت تنوعاً في التصميم. كما ملأ هذه الأشكال بزخارف أخرى أصغر حجماً ولكن كررها بطرق مختلفة مرة بالتبادل كما حدث في الفراغات بين الأعمدة، ومرة بالتكرار المستمر كما في الأقواس.

- واستفاد الفنان من هذه الخطوط المحددة للمساحات، لعمل تقسيمات في التصميمات علي اختلاف أنواعها ووظيفتها كما في العمارة، والسجاد وغيره، وملأ هذه التقسيمات والتي أصبحت حشوات بالعديد من الزخارف سواء نباتية أو حيوانية أو حتي كتابات مختلفة أو حتي زخارف أخرى هندسية. مثال: انظر شكل (٢٦) قصة يوسف وزليخا.

- وذلك من أهم ما يمتاز به الفن الإسلامي: وهو قدرة الفنان علي الجمع بين الخطوط الهندسية واللينية بطريقة تحافظ علي جماليات كل نوع منها، يبني الفنان الخطوط الأساسية للتصميم خطوطاً هندسية يحدد بها المساحات المختلفة ثم يدخل الخطوط اللينة والعناصر الأخرى داخل هذه التقسيمات بطريقة متألّفة.

من أهم المبادئ التي جعلت الفنان المسلم يستخدم التحديد في رسم جميع عناصره الفنية، هو رغبته في البحث عن الوضوح - وضوح تعاليم الدين ووضوح العقيدة وبالتالي وضوح الحياة وغايتها وكل مخلوقاتها - فجاء الفن معبراً عن ذلك عن

طريق الخط، والذي يعتبر عنصراً هاماً من عناصر بناء العمل الفني. فإذا نظرنا إلى أي مخطوطة إسلامية أيا كان موضوعها - نجد الخط يحدد جميع الأشخاص والخلفيات من عمائر ونباتات أو مناظر طبيعية « فاستغني به عن المنظور الذي يتلشى في البعد الثالث، فهو يريد الوضوح في كل شيء حتى في البعد وفي التفاصيل الصغيرة حتى يري المشاهد الموضوع بشكل كامل وواضح.

٢- التعبير عن الحركة:

هناك نوع من الخطوط المنحنية تحدد مسار نقطة، وذلك في الزخارف المستمرة كما في الزخارف النباتية « ويدعى بالخط المنحي الطياش^(١). ويصبح بذلك له القدرة على التعبير عن الحركة بمعناها المرتبط ببعض أشياء متحركة.

هذا الخط ينتج حركة تجعل الخط يتراقص، وهو يتدرج من الرقة إلى التخانة وقد يكون مرحاً متموجاً فيعبر بذلك عن حركة النبات واتجاهه، وكذلك يحدد الإيقاع العام للشكل، كل ذلك في حدود المساحة المخصصة للزخرفة [شكل رقم (٣٩)]

تظهر مهارات الفنان المسلم في الرسم والتصوير وقدرته على التعبير عن الحركات المختلفة والاتجاهات أيضاً، عن طريق حرية الخطوط وجرأتها في تحديد الأشكال أو حتى في رسمها وبدون تخطيط أولي أو آثار موجودة له تحت الشكل النهائي شكل (٤٠). صحن خرفي ملون بالأزرق إيران - القرن ٩م^(٢).

وبالرغم من تعدد أساليب الرسم والتجريد في الخطوط، إلا أن الفنان المسلم اثبت أنه على قدر كبير من دقة الملاحظة وقوة التقدير، حيث رسم جميع الأشكال الآدمية والحيوانية بالنسب الصحيحة لها. (شكل ٤١)

استفاد الفنانون الأوروبيون من الخط في الفن الإسلامي عنصراً هاماً وهو الحيوية والمرح « مثل الفنان ماتيس، والذي اعتمدت كثير من لوحاته على الخطوط المتحركة والتي تعبر عن زخارف إسلامية الطابع أو عن حركة وإيقاع اللوحة أيا كانت عناصرها.

(١) راجع أبو صالح الألفي « الفن الإسلامي » دار المعارف : القاهرة . ص ١٠٢ ص ١٠٢.

(2) Esin Atil - Art of the Arab world - Smithsonian Institutions Washington D.C. (1975). Page 44 .

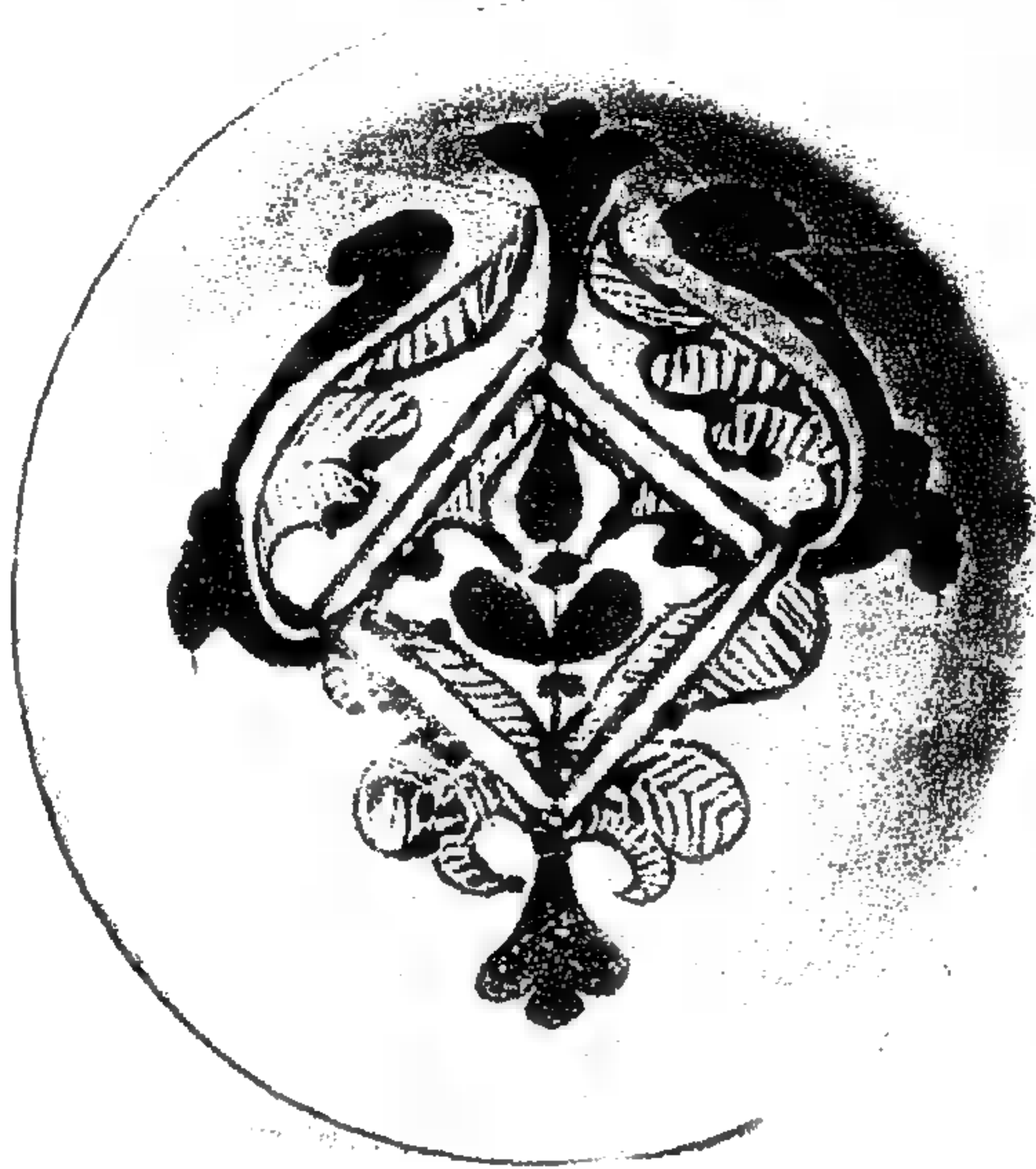
٣- الخط في التعبير عن المشاعر الإنسانية:

- عمد الفنان المسلم إلى تلخيص خطوطه بما يتناسب مع نوع التصميم ووظيفته وكذلك العناصر الفنية الداخلة في تكوين أعماله.
 - واستطاع الفنان المسلم عن طريق هذه الخطوط أن يعبر عن المشاعر الإنسانية المختلفة سواء داخل مشاهد مرسومة كما في المخطوطات والمنمنمات أو كانهطباعات مختلفة عن الشخصيات المرسومة داخل هذه المخطوطات وحسب وظيفة الرسم حيث أنه في بعض الأحيان يوضح درساً أو مادة علمية عن طريق الرسم كما في المثال التالي: كذلك استطاع أن يوضح الملامح والنظرات المعبرة.
 - وقد استطاع الفنان أن يوصل المعلومة عن طريق هذه الخطوط المجردة.
- الأمثلة:

شكل رقم (٤٢)

- "طبق خزفي كبير و مذهب - إيران - القرن ١٠م".
- التعبير عن المشاعر الإنسانية (الطبق الخزفي - العازف).
- كان العازف قديماً (في العصور الإسلامية) عالماً بالموسيقى والشعر والأدب، وهذه الصورة لعازف مسلم يتمتع بالثقافة والعلم، ويتضح ذلك من ملامح وجهه وتعبيراته وكذلك في طريقة جلسته والتي تدل على ثبات واستقرار وهدوء نفسي.
- ويظهر أيضاً من التعبير الذي يظهر على وجهه، أنه يستمع إلى الموسيقى في تجلي واحساس عالي.
- "منذ بداية القرن العاشر بدأ الفنانون باستخدام الأشخاص في تجميل الأنية الخزفية"^(١).

(1) Esin Atil - Art of the Arab world - Smithsonian Institutions. Washington D.C. (1975). Page 40 .



شكل (٤٠)

"صحن خزفي ملون بالأزرق - إيران - القرن التاسع الميلادي" (١)



شكل (٤١)

"نموذج لإله الجمال فينوس من عجائب المخلوقات للقرويني - إيران - القرن الرابع عشر الميلادي" (٢)

(1)(2) Esin Atil : Art of the Arab world .- Smithsonian Institutions Washington D.C. (1975).



١٠١

شكل (٤٢)

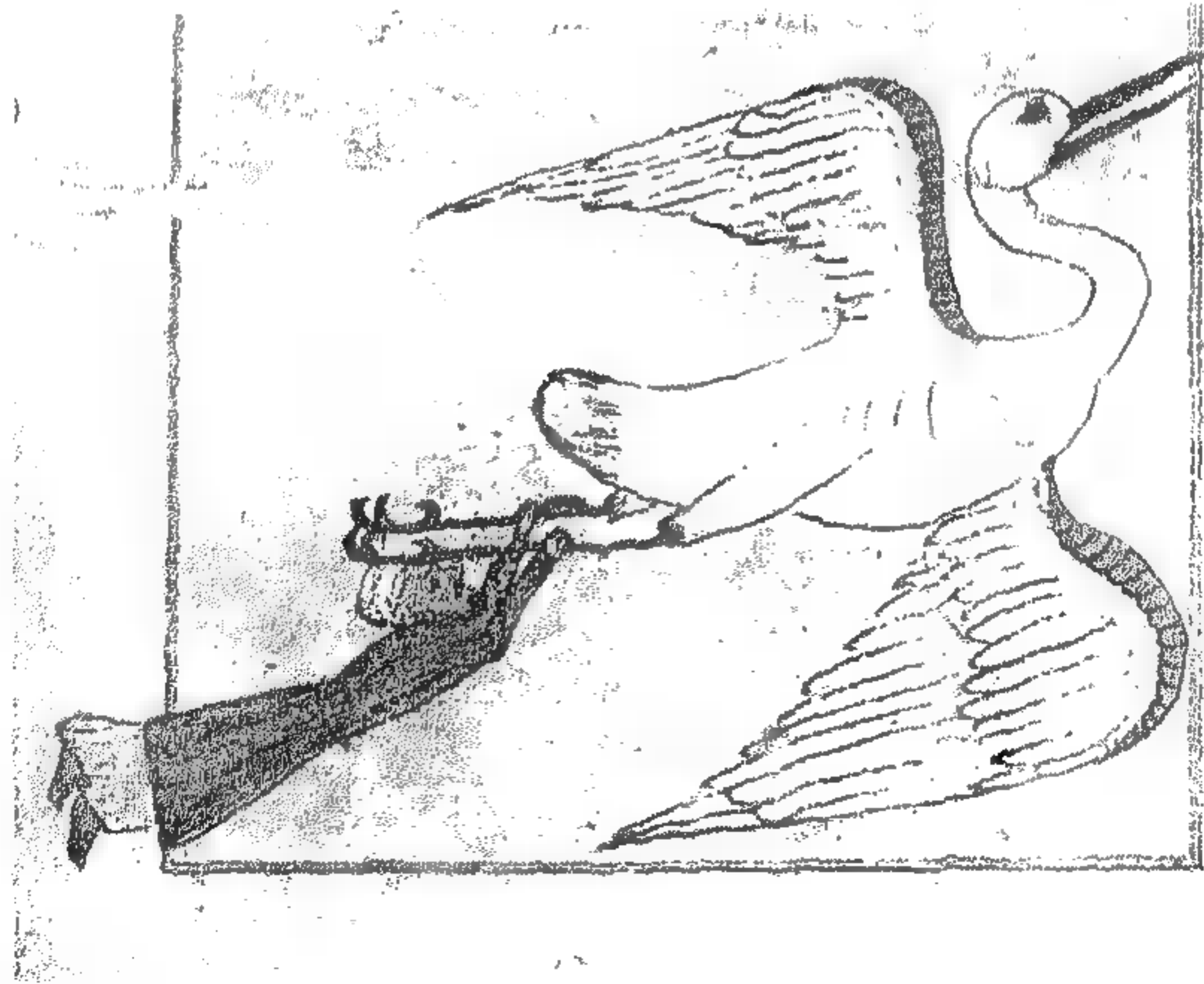
"طبق خزفي كبير ومذهب - إيران - القرن العاشر الميلادي" (١)

(1) Esin Atil : Art of the Arab world .- Smithsonian Institutions
Washington D.C. (1975).



شكل (٤٣)

"الملاك اسرافيل من عجائب المخلوقات للقرويني إيران
القرن الرابع عشر الميلادي"^(١)



شكل (٤٤)

"قصة المسافر الذي أنقذه طائر الرقا من عجائب المخطوطات
للقرويني - إيران - أواخر القرن الرابع عشر الميلادي"^(٢)

(1) Esin Atıl : Art of the Arab world .- Smithsonian Institutions
Washington D.C. (1975).

شكل رقم (٧)

١- "الملاك اسرافيل من كتاب عجائب المخلوقات للقزويني - إيران أواخر القرن ١٤م" (١).

٢- يصور الفنان الملك اسرافيل وهو ينفخ في البوق في خطوط مبسطة ولكنها معبره حيث توضح قوة جسمه وكبره وكبر أجنحته والتي جاء وصفها في نفس الصفحة بالكتابة.

٣- وهو يفتح قدميه دليلاً على مدى قوته وقدرته على السيطرة على الموقف وكأن لا أحد يستطيع أن يوقفه وهو ينفخ في البوق اطاعة لأمر الله تعالى.

٤- كما أنه يتجه برأسه لأعلى ليوضح وضع النفخ لأنه يبذل فيه جهداً كبيراً يوازي قوة الصوت ورهبة الموقف وهو يمسك البوق بكلتا يديه.

شكل رقم (٤٤)

- قصة في كتاب عجائب المخلوقات للقزويني - قصة خيالية عن رجل مديون ويضحي بحياته من أجل سداد ديونه عن طريق نزوله إلى جزيرة مهجورة في سبيل أن يسدد رفاقه رحلته في البحر ديونه من أجل إنقاذ حياة الركاب من الغرق. وفي الجزيرة يجد هذا الطائر الكبير الأبيض ويتعلق بساقية فيأخذه عبر البحر ليلقيه في بلد غريب.

- "ويوضح أسلوب الرسم وقوة الطائر وضعف الرجل إمامة، وكذلك يوضح تعبير الشخص عن ضعفه وقلة حيلته، وصغر حجمه أمام الطائر ويوضح الخط المائل لاتجاه الرسم وخروج أقدام الرجل عن حدود اللوحة وكذلك الأجنحة المغروده للطائر اتجاه حركة الطائر والشخص والذي يوحى بالارتفاع العالي والاستمرار فيه."

اللون:

- يشكل الخط واللون أهم العناصر التشكيلية في بناء العمل الفني الإسلامي.

(1) (2) Esin Atil : Art of the Arab world .- Smithsonian Institutions Washington D.C. (1975). Page 100 , 125 .

- استعمل الفنان المسلم اللون الملحظ ، فملاً المساحة الكاملة بنفس الدرجة اللونية وفي الزخارف المختلفة وفي التصوير أيضاً (انظر شكل ٣١)
- لم يعط الفنان المسلم المساحات الموجودة في البعد ظاهرة التلاشي عن طريق اللون (كما في المدرسة الكلاسيكية الغربية) كذلك لم يستخدم الألوان الأكثر بعداً للتعبير عنها كما في الإنطباعية .
- ولكنه لون الأشكال كلها بألوان جريئة وقوية تؤكد هذه العناصر. وبالرغم من ذلك فالألوان المستخدمة في التصميم (المخطوطة)، أصبحت ممزوجة بالألوان الأخرى ولكن بأسلوب يحافظ على شخصية اللون ودرجته الظلية وذلك مع تعدد المساحات التي لونت بنفس اللون .
- استبدل الفنان المصور المسلم تلوين الأبعاد بألوان تحدث خداع بصري لتعطي أبعاداً مختلفة، استبدله بالألوان ذات الدرجات الظلية المختلفة وطريقة توزيعها في اللوحة ، فأكد بذلك على ظاهرة الوضوح في لوحاته، وكذلك أعطي تصميماته حركة دائمة، حيث تنتقل العين بين أجزاء اللوحة في سهولة ويسر . وبذلك ساعد اللون على بناء التصميم فلم يعد عنصراً من عناصر التصميم ولكنه دخل في بناء اللوحة وتصميمها الأساسي مع التركيز على كل جزء مهما كان حجمه كما كان يستخدم بدرجات مختلفة، مع الاحتفاظ بقيمة اللون، وكان هذا الاستخدام يخدم الإيقاع العام للوحة والعمل الفني.
- وأهمية توزيع الألوان بدرجاتها المختلفة في توازن العمل الفني (انظر الشكل رقم ٤٥) مع الوضع في الاعتبار أن الألوان التي توحى بالضوء (ألوان فاتحة) — والتي لم يخلو منها أي عمل فني إسلامي فهي تساعد على توضيح الموضوع، وإضفاء جو من المرح في التصميمات — والألوان الفاتحة وخاصة الأبيض تعتبر مداخل لرؤية اللوحات والتصميمات (مثال انظر رقم ٣٤)
- عبّر الفنان عن طريق الألوان عن المشاعر الإنسانية والأجواء التي يعيش فيها الإنسان، وذلك لمعرفته بأهمية الألوان وتأثيرها على الإنسان.
- مثال : شكل (٣٣) ألوان تعبر عن العواطف النبيلة ومشاعر الصداقة وفرحة اللقاء.



شكل (٤٥)

جزء من منمنمة "همايون واخوته في منظر طبيعي"



شكل (٤٦)

"سناجب على شجرة ملساء"

رسمها أبو الحسن ومنصور

الفن المغولي الاسلامي الهندي ١٦١٠م .

ألوان مائية معتمدة على ورق .

(٢٢,٥ x ٣٦,٢ سم)

المكتبة البريطانية - لندن .

- شكل (٣١) الألوان تعبر عن الترف ، فالذهبي والأحمر ألوان تدل علي الملوك المترفين.

- شكل (٢٦) : التنين لونه أزرق مما يوحي بخطورته، ويؤكد مشاعر الخوف ورهبة الموقف الخلفية الرمادية.

اشتهر الفنان المسلم بخلط الألوان مثل (بهزاد) ، حيث استعمل الكثير من الألوان التي تشابه ألوان المدرسة الإنطباعية في عصرنا الحالي وقام بتوزيع هذه الألوان في اللوحة بنفس أسلوب التسطيح والتجريد في التوزيع، ولكنه خص بعض هذه الألوان (السيمون - الموف - الرمادي) في رسم الأرضيات (أرضيات المناظر الطبيعية كالحبال وغيره - وكذلك خلفيات الصور في بعض الأحيان) كما دخلت في رسم بعض الأشجار والزهور وغيره.

أمثلة:

شكل رقم (٤٦)

اشترك اللون الذهبي في تلوين مختلف الزخارف واللوحات التصويرية وحتى في التصوير الجداري، وذلك ساعد علي إعطاء قيمة لونية عالية ومعبره جداً فاللون الذهبي يعطي إحساساً بالترف والسعادة، كما أنه يعبر عن الملوك والأغنياء ويعكس مدى تطور ورخاء الدول الإسلامية في ذلك الوقت وكذلك اللون الأحمر والأزرق والأخضر والأصفر فاستعملها بكثرة في جميع فنونه.

وكان يغلب عليه في استعمال اللون الأحمر أن تكون المساحات محدودة لعلمه بقوة هذا اللون وقدرته علي لفت النظر وسيطرته علي باقي الألوان فكان استخدامه له بطريقة حذره ولكن جريئة فهو يضعه ليطعم به لوحاته وزخارفه ولكنه يستعمله محافظاً علي شدته ونقاوته ويعطيه دوراً هاماً في تصميماته وفي بناءها حيث يؤكد إيقاع اللوحة مثال (انظر شكل ٤٤).

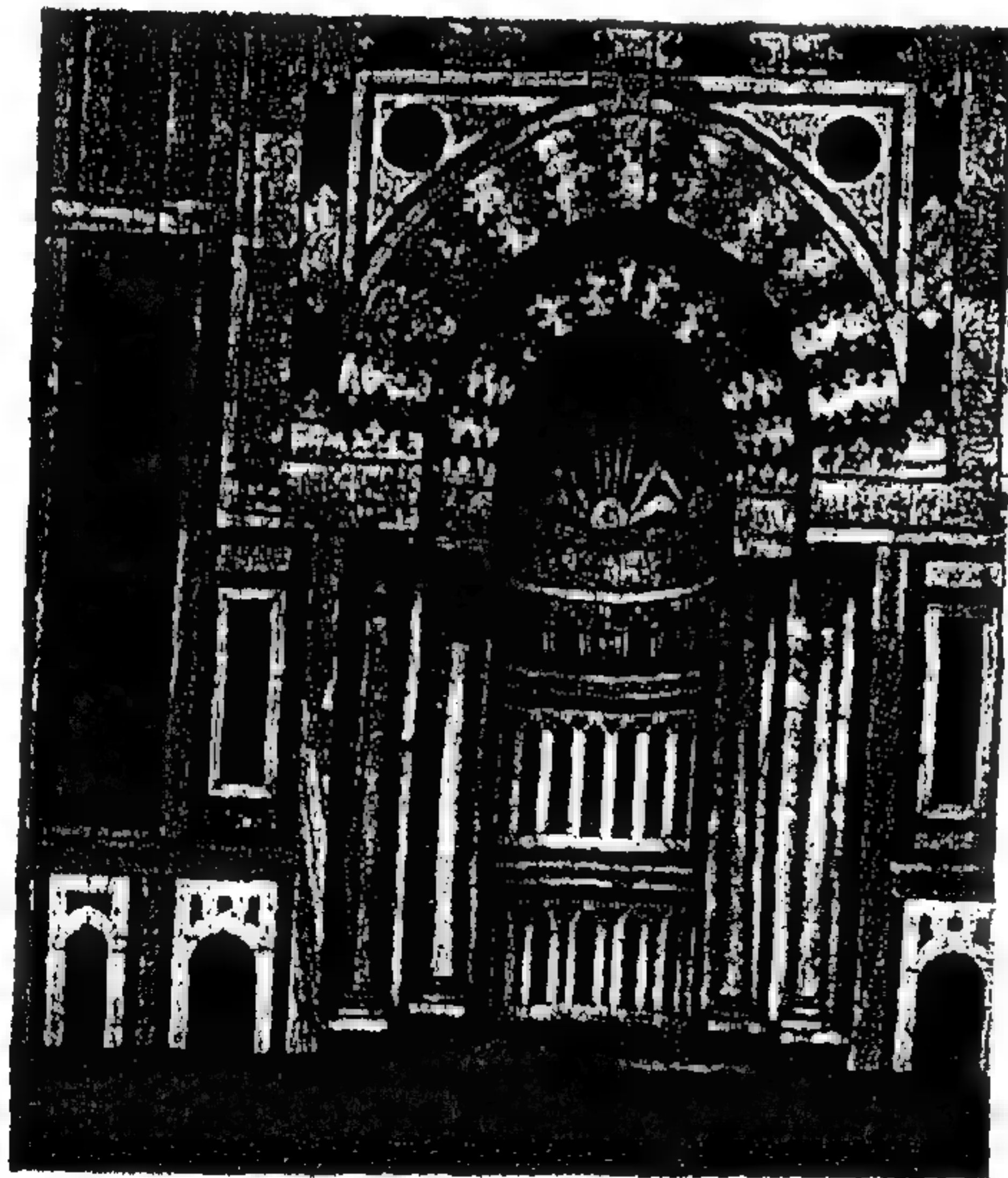
كذلك اللون الأخضر حيث استعمل بكثرة خاصة في التصوير، فعبر به عن المناظر الطبيعية ولون به الأرضيات المليئة بالأعشاب والأزهار المختلفة الألوان. وذلك لعلمه أن هذا اللون ينشر الراحة والهدوء ويعبر عن النماء. ونعلم تأثير الألوان الشرقية علي الغرب، وخاصة علي فنان كبير مثل دولا كروا حيث كان

يحاول نقل المنمنمات الإسلامية بألوانها شكل رقم (٤٧) وكذلك الفنان رامبرانت الذي حاول نقل المنمنمات المغولية الدكنية بأسلوبه الخاص .
استعمل الفنان المسلم الألوان الطبيعية للخامات المختلفة كالأخشاب بأنواعها والرخام والأحجار الكريمة وصنع منها أعمالاً تعتمد بشكل أساسي على ألوان هذه الخامات كالرخام والأحجار الكريمة. شكل رقم (٤٨) .



شكل (٤٧)

مجاولات الفنان دولاكروا "مح في نقل المنمنمات الاسلامية بألوانها"



شكل (٤٨)

"محراب مسجد و مديرية السلطان حسن - القاهرة - الفترة المملوكية،

نموذج لفن الرخام المعش

المنظر ————— ور:

وإذا تحدثنا عن تصوير المخطوطات كنموذج واضح ومباشر لأنواع المنظور في الفن الإسلامي فإننا نجد أن المنظور الخطي (الذي قام عليه الفن الأوربي الكلاسيكي) غير موجود، فهو يعتمد علي الأبعاد والأحجام فكلما ذهب العنصر في البعد كلما صغر حجمه وبهت لونه وتلاشت حدوده. ولكن ذلك لم يحدث مع الفن الإسلامي الذي كان يركز علي كل عناصر العمل الفني ويحددها ويوضحها بالألوان « والأسباب هي:-

(١) تأكيد فلسفة هذا الفن والتي تعتمد علي الوضوح
(٢) حرصه الشديد علي توضيح الموضوع المرسوم بجميع أحداثه ومكان حدوثه وأوضاع الأشخاص وملابسهم وتعبيراتهم.

(٣) تعايش العمل الفني مع مكان وجوده ووظيفته خاصة في العمارة والتصوير الجداري فيها حيث يتعايش العمل الجداري مع طبيعة المكان المرسوم فيه وطبيعة عمارته وزخارفه.

لكنه استفاد بالاتجاهات المنظورية المختلفة، التي اعتمد عليها بشكل كبير في إيضاح موضوعاته كالمنظور الروحي والولبي^(١).

وهو يختلف عن منظور عين الطائر، حيث يرسم الشكل بنظرة عامة علي المكان وما حوله كأن يرسم البيت بأكمله وحوله الحقائق المختلفة والجبال والمدينة بأكملها، ولكن لا ترسم البيوت أو كل هذه العناصر في وضع المنظور من أعلي، بل ترسم كأنها مشاهدة من واجهتها الأمامية أو بزاوية لإحدى جوانبها فيظهر الشخص بجسمه كاملاً والمبني المرسوم واضحاً تماماً أمام المشاهد ولا توجد فيه أجزاء مختفية خلف باقي العناصر.

نستطيع أن نشبه هذا المنظور بالشمس التي تسطع علي الأرض فتوضح كل تفاصيلها بصورة كاملة فلا توجد ظلمة ولكن ألوان، وهي تنظر إلي الأرض أو

(١) راجع د / عفيفي البهنسي : جماليات الفن الاسلامي ، - دار الرائد العربي « دار الرائد اللبناني : بيروت ،

إلى المكان التي تشرق عليه قتراه واضحاً جلياً، وكأنها نظرة كونية تشمل المدينة المرسومة أو المكان المرسوم مهما كانت مساحته، وتري كل ما فيه من عناصر الحيوان والنبات والإنسان والطبيعة والمباني.

مثال شكل (٤٥) :

حيث يتضح في هذه اللوحة هذا النوع من المنظور الروحي الذي نتحدث عنه، فلقد أوضح الفنان كل أجزاء المكان الذي حدثت به القصة، فأوضح الأبواب السبعة للقصر، حيث يؤكد ذلك التدبير المحكم الذي قامت به زليخة حتى تراود يوسف عن نفسه، وتأكد هذا المعنى عن طريق خلو القصر من أى رسوم لآدميين ماعدا يوسف وزليخا.

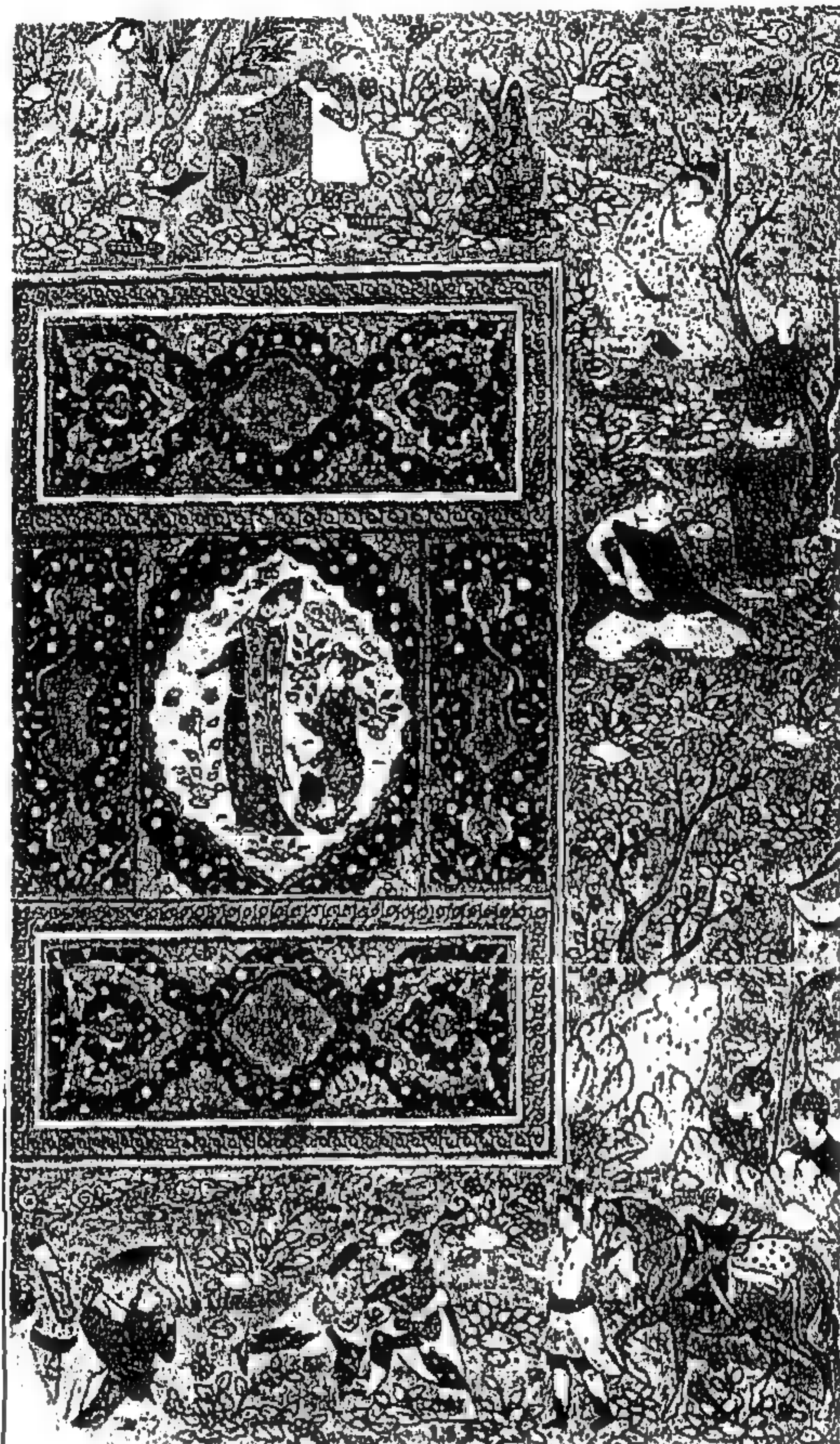
كما أن المنظور رسم بشكل تصاعدي من أسفل اللوحة لأعلى، حيث تزيد المساحات للأبواب والغرف كلما اتجهنا لأعلى اللوحة، وكانت الغرف أعلى اللوحة هي الأكبر في المساحة، حتى يتم التركيز على القصة.

وهناك منظور آخر يدعي بالمنظور اللولبي^(١). وهو اكتشاف الناقد الكسندربايا دوبولو في كتابة جمالية الفن الإسلامي وهذا المنظور وجده في كثير من المنمنمات الإسلامية الفارسية وهو يفترض وجود خط ذا شكل لولبي Spirale يمر من خلال الأشخاص الموجودون في الصورة .

أمثلة لهذا النوع من المنظور : انظر الفصل الثاني من الباب الأول ، وهو الفصل الخاص بتحليل المنمنمات الإسلامية ، شكل (٢٤ - أ) (٢٨ - ب) (٢٩ - ج - د) (٣٠ - ب) (٣٥ - ب) .

وهناك رؤية منظورية أخرى في الفن الإسلامي تشمل البعد الرابع ، (حاولت المدرسة المستقبلية إحدى المدارس الحديثة - رسم البعد الرابع - عن طريق رسم أرجل مضاعفة لحيوان ما مثلاً وكل قدم منها في وضع يتبع ما يسبقه من قدم أخرى وهكذا حتى تتضح حركة الحيوان مرسومة في جميع أوضاعها)

(١) راجع د / عفيف البهنسي : جماليات الفن الإسلامي ، - دار الرائد العربي ، دار الرائد اللبناني : بيروت ،



شكل (٤٩)
"إيران - القرن السادس عشر الميلادي"^(١)

(١) سمير الصايغ : الفن الاسلامي . - دار المعرفة : بيروت ، لبنان ، ١٩٨٨ م .

ولكن البعد الرابع تحقق في بعض لوحات الفن الإسلامي. عن طريق رسم قصة فيها تتابع ورواية معينة، فنرى نفس الشخص في مشهد ما، ثم نراه مرة أخرى في نفس اللوحة مع أشخاص آخرين أو أشخاص في أوضاع مختلفة تصف مشهد آخر هو استمرار لقصة ما شكل رقم (٤٩) .

الإيقاع:

هو الارتياح التام والعلاقة بين الأشياء بالنسبة لبعضها البعض، في تضادها أو كثافتها أو انسجامها، والعلاقة بين الغامق و الفاتح. ^(١١) نجد أن الخطوط وحركتها ودقتها وتجانسها، والمساحات بتنوعاتها وتحديدها بالخطوط كل ذلك يعطي إيقاعاً خاصاً بكل عمل فني على حده ويساعد على تأكيد ذلك الإيقاع الألوان وتوزيعها والدرجات الظلية والفوايح لها، وقوة الألوان أو هذوئها.

الإيقاع في الفن الإسلامي يتصف بالمرح والتراقص، وكذلك بالوقار نستطيع أن نقول أن كل عنصر من عناصر العمل الفني كالخط واللون والظل والنور والملامس وحتى البناء الخفي المتمثل في خطوط الحركة داخل أي تصميم كل ذلك يحدث إيقاعاً مميزاً لكل عمل على حدة.

الإيقاع في الفن الإسلامي يؤثر على التماثل والتناظر والتبادل عندما نريد أن نقيم عملاً فنياً علينا أن ننظر إلى علاقات الخطوط والمساحات وتوازن الألوان الفراغات ومدي تحقيق كل ذلك لوظيفة العمل الفني ومدي تحقيقها للالتزان والحركة وقدرتها على التعبير عن الموضوع والمعنى المطلوب.

التنوع:-

نجد في الفن الإسلامي الكثير من التنوعات، وذلك لأن الفنان المسلم استفاد من الطبيعة في إنتاج هذه العناصر الزخرفية وخاصة العناصر النباتية، فلقد استفاد من الأنواع المختلفة للأشجار والنباتات وعمل منها زخارف متنوعة بأشكال متنوعة.

(١) محي الدين طالون : الفنون الزخرفية . - دار دمشق للطباعة والنشر : سوريا ، ١٩٨٦م . ص ٢٧ .



شكل (٥٠)

سجادة بها منظر طبيعي - الهند - أواخر القرن السادس عشر ميلادي

(٢٠٣٥ م - ١٥٦٢ م) متحف فيينا

كذلك استخدم أنواع مختلفة من العناصر الزخرفية الهندسية والنباتية والكتابية وال آدمية والحيوانية، ودمج كل هذه الأنواع أو بعضاً منها في تصميمات تنوعت وظائفها. وقد نجح الفنان المسلم في الخلط بين هذه العناصر الزخرفية، وأنتج أفضل التصميمات .

كذلك استفاد من المناظر الطبيعية في عمل الكثير من اللوحات والمنمنمات المتعددة الأشجار، وكل شجرة تختلف عن جارتها في شكلها ولونها. كما مزج بين المناظر الطبيعية والأشخاص والمباني، مع وجود التعدد في كل عنصر على حدة، ولكن برغم هذا التنوع إلا أن هذه التصميمات تميزت بالوحدة الفنية والترابط.

أمثله:

زهور مختلفة التلخيصات شكل رقم (٥٠)

كما في تحليلات الفصل الثاني ، شكل (٢٦)، (٣٠) .

وهي عبارة عن منمنمات لمناظر طبيعية، وبها أشكال مختلفة للنباتات والأشجار. التجريد:

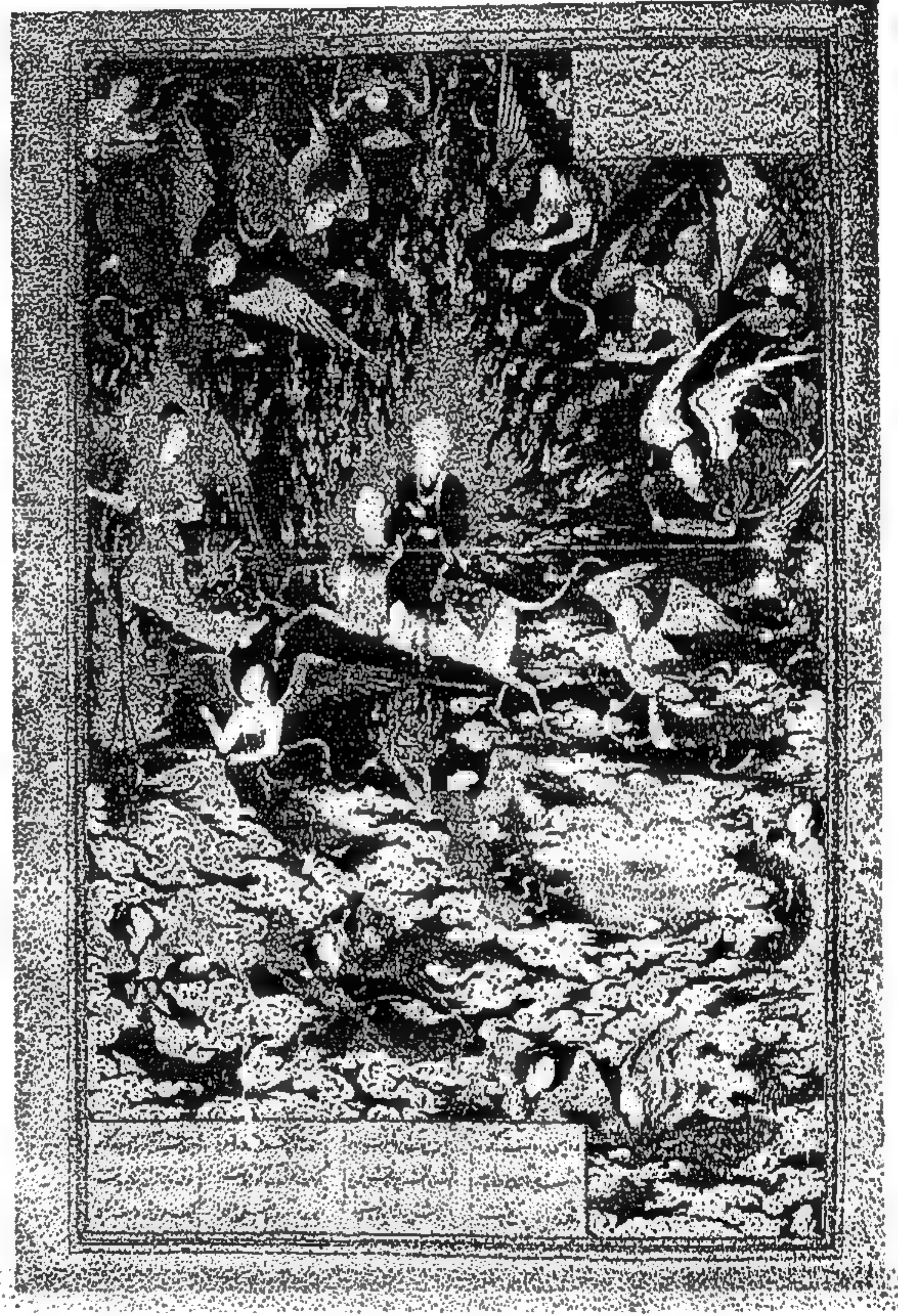
معظم الزخارف الإسلامية بها تشعب من نقطة واحدة ، نابعة من المركز والملاذ وهي الكعبة ، فجميع المسلمين يتجهون نحو الكعبة ويلتفون حولها في الصلاة . وهو ما ينبع من العقيدة والتوحيد .

التجريد ابتكار الفن الإسلامي، ودخل الي العصور كلها، فوضح معني التجريد وغايته ووظيفته، وقدم الأمثلة الواضحة للتجريد.

التجريد ليس مبنياً علي الحذف أو الإضافة وهو ليس تبسيط الشكل، ولكنه مبني علي الوصول الي القيمة الأساسية التي نحتاجها في الشكل والتي يمكن أن تؤدي وظيفة حقيقية للشكل.

فالفنان المسلم عندما رسم الرسول لغني أو جرد ملامح الوجه، وذلك رغبة في إيصال معني أن الرسول غني عن الوصف شكل (٥١) .

أراد الفنان المسلم من وراء التجريد أن يصل الى الحقيقة و الروح ، حقيقة الأشكال
المرسومة وليس شكل الأشكال المرسومة



شكل (٥١)

النبي محمد في رحلة الاسراء و المعراج

التجريد في الفن الإسلامي هو توصيل المعلومة، وكذلك البحث عن التعبير وإيصال القيمة المعنوية.

الدين الإسلامي يرفض أن يكون الإنسان مجرد تابع يقلد ما هو أمامه، ويحث على استخدام العقل، فهو يحث الإنسان على الدراسة والتحليل والخروج بنتائج هامة للعقل الإنساني، وفي هذه الحالة الطبيعة موجودة ليس للتقليد والمحاكاة، ولكن للتحليل والوصول إلى نتائج للإبداع الفني والتطبيقي.

لقد دخل الإسلام إلى اليونان وهي معتمدة على المحاكاة، ولكنه استفاد منها في الزخرفة وأساليب الفسيفساء، وغيره، ولكن بدون أن يضطر إلى نقل الطبيعة كما في هذا الفن.

استطاع الفنان المسلم برفضه لمطابقة الواقع، أن يحلل الواقع المرئي إلى واقع فني آخر يختلف عن الأول في شكله ووظيفته.

إن الفن الإسلامي لا يأخذ قاعدة المحاكاة، ويلغي البعد الثالث، ولا يأخذ بالتجسيم، يشير الناقد والمؤرخ الفني بابا دويولو في كتابه " الإسلام والفن الإسلامي" إلى أن انتباه الفنانين المعاصرين وأبصارهم قد اتجه إلى العالم المستقل للعمل الفني، أي إلى المساحة المرسومة في ذاتها. لقد فهم الرسامون المعاصرون بعد الفنانون المسلمون بستة أو سبعة قرون، أن هدف الفن لا يتمثل في محاكاة الطبيعة، ولذلك فالمهم في العمل، ليس العالم الممثل بل العالم المستقل للأشكال والألوان مجمعة حسب نظام معين^(١).

- ويقول ماتيس : "إن الدقة لا تؤدي إلى الحقيقة" فالحقيقة ليست الصورة للشكل، ولكنها المطابقة في الشكل المطابق للمعنى الكلي^(٢).

(١) سمير الصايغ: الفن الإسلامي « قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية » - دار المعرفة : بيروت ، لبنان ، ١٩٨٨ . ص ١٠٦-١٠٨ .

(٢) د / عفيف البهنسي : الفن والاستشراق . - دار الرائد العربي « دار الرائد اللبناني : بيروت ، ١٩٨٣ م . ص ١٨٠ .

- يقول جوجان: ^(١) "إن الخطأ الفني الكبير هو الفن الإغريقي مهما يكن جمالة مؤثراً وجاذباً، إن الفن تجريد ينبع من ذهن الفنان وخيالة ولا يجيء من صور منسوخة"

"تحويل الأشكال عن الفنانين العرب لم يصدر عن روح قلقة، أو عن رغبة في العدمية، بل جاء عن رغبة في خلق عالم مختلف ومستقل عن عالم مخلوقات الله ^(٢)". وبذلك أصبح هدف الفنان الإبداع، وليس تقليد ما خلقه الله، فلقد وصل الفنان المسلم بخياله إلى التجريد المطلق، فهو ليس مثل خيال الفنان الأوربي في عصرنا الحالي، فهو خيال واقعي حسي مرتبط بما تراه العين ^(٣).

إن الفنان المسلم يرسم جميع أعماله مجردة، وليست مشابهة للطبيعة بشكل حرفي، ولكن بالرغم من ذلك فقد حافظ على رسم كل شيء بالنسب السليمة له، ولم يغير، إنما التغيير جاء في أسلوب المعالجة كما في الفن الحديث.

عندما أراد الفن الإسلامي أن يرسم طائراً، فهو يهتم أولاً بنوع هذا الطائر فيوضحه عبر خطوط تبيين وضعه، والموضوع أو المشهد المرسوم، وتبين كذلك نوع الطائر، ونستطيع كذلك أن نعرف جميع خصائص هذا الطائر وحركته، فيتضح بذلك المعنى أو الهدف أو المشهد الذي أراد أن يوصله لنا الفنان، دون أن يضطر إلى محاكاة الواقع ورسم الظل والنور والأبعاد.

استبعاد الظل والنور، واستبداله بالألوان ذات الدرجات الظلية المتفاوتة، مبدأ أساسي ساعد الفن الإسلامي على تحقيق التجريد الذي أراده فهو لا يبحث عن التجسيم أو إيضاح الشكل عن طريق الظل والنور، وأكد على مبدأه، عن طريق استخدام أساليب منظوريه مختلفة عن المنظور الخطي المعروف في

(١) سمير الصايغ: الفن الإسلامي، قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية. - دار المعرفة: بيروت، لبنان، ١٩٨٨، ص ١٠٦-١٠٨.

(٢) راجع / أبو صالح الألفي: الفن الإسلامي، أصوله وفلسفته ومدارسه. - ط ٢. - دار المعارف: القاهرة. ص ٩٧.

(٣) فاروق ناجي حسنين: العناصر الزخرفية في التصوير الإسلامي و أثرها على فن التصوير المعاصر (رسالة ماجستير). - كلية الفنون الجميلة: جامعة طوان، ١٩٨٩، ص ٢٠٤.

الغرب، وهذه الاتجاهات المنظورية هي (المنظور الروحي، اللولبي) فلا يوجد أبعاد أو أجسام تتلاشي في الفراغ، ولكن كل الأجسام واضحة في مجال الرؤية ومحددة.

- استعمل الفنان المسلم الخط بتتويعاته وإمكانياته الكبيرة في المعالجة التجريدية لموضوعاته وأعماله الفنية، فحدد به جميع العناصر والأجسام الموجودة في هذه الأعمال وأكسبها صفة التسطیح -بمعني أدق التجريد - فلا يوجد أبعاد أو تجسيم مع وجود هذا الخط المحدد، ولا يوجد منظور أو تلاشي في البعد مع الوضوح في العناصر الذي تحقق عن طريق التحديد، وكذلك عن طريق المساحات التي لا تخضع للمنظور.

- هناك جانب هام في العملية التجريدية للفن الإسلامي وهو اللون فقد قام بتلخيص اللون عن طريق استخدام لون واحد فقط داخل المساحة المحددة، وفي قليل من الأحيان كان هناك تلميح بالتظليل داخل هذه المساحة (في بعض المنمنمات) شكل رقم (٢٦). "رستم يصارع التين".

- كما أن استبعاد الفنان المسلم للظل والنور جعله يستخدم اللون بأسلوب يحل محل الظل والنور، حيث أنه استعمل اللون كمساحة لونية .

- أصبح الإيقاع العام في أعماله يعتمد علي الخط واللون وطريقة توزيعها، فأصبحت بذلك جميع الأشكال المرسومة علي تنوعها (أشكال هندسية، نباتية ، حيوانية ، آدمية ، كتابية)، أصبحت عناصر تشكيلية داخل كل الأعمال الفنية.

- وهناك مزج الواقع بالخيال، فاقترب بذلك من المدرسة السيريالية في عصرنا الحاضر، حيث يوجد الكثير من الأشكال غير الموجودة في الواقع كالتنين والحيوانات برؤوس حيوانات أخرى ، والجن وغيره.

قام الفنان المسلم بتبسيط وتحوير جميع عناصره الفنية، حتي وصلت في بعض الأحيان العناصر النباتية، إلي عناصر تغلب عليها الأشكال الهندسية، كما في الزخارف الفاطمية التي تعتبر امتداداً لأسلوب زخارف سامراء.

الزخرفة والتصميم في الفن الإسلامي

الزخرفة: "تعتمد علي الوحدة وتخضع لقوانين خاصة كالإتزان والتماثل والتشعب والتكرار. "وقد لا تخضع الرسوم الزخرفية للتكرار أو التماثل ويرجع ذلك إلي ترتيبها أو تعادل المجموعات المرسومة"^(١).

"التصميم الزخرفي: يجب أن يكون جزء من العمل منذ بدايته، إذ أن التصميم الزخرفي الجيد بمعناه الصحيح يعطينا التصميم التركيبي، ويؤكد استناداً علي صفاته الجميلة والجذابة ووظيفته ولهذا يجب ألا يكون التصميم الزخرفي وحدة منفصلة عن العمل.^(٢)

- يصف البعض الفن الإسلامي بأنه فن زخرفي حتى في تصوير المخطوطات توصف بأنها زخرفية الطابع والسبب هو إعتادها علي التجريد والتسطيح الذي يتحقق عن طريق الخط المحدد لجميع المساحات والتلخيص في اللون ومعالجة المنظور بأسلوب تسطيحي لا يعتمد على الأبعاد بالدرجة الأولى .

- الزخرفة لها أهمية كبرى في عملية التدريب على المهارة .

- للزخرفة وظيفة تطبيقية فهي تدخل في تجميل كل ما حولنا من عمائر ومفروشات وأدوات مستخدمة وتضفي كثيراً من البهجة في النفس بأن النفس دائماً تواقدة لمشاهدة كل جميل .

- بعد ظهور مدرسة الباوهاوس والتي كان هدفها إبتكار أشياء إستعمالية وإعطائها صفة فنية أصبح الأثر الفني ليس فقط التمثال واللوحة بل أيضاً أي شئ يمكن أن يتضمن إبداعاً ومن هنا زالت الفوارق بين الفنون التشكيلية والفنون التطبيقية كما يقول هربرت ريد وأخذت التزيين مفهوم الفن المبدع بعد أن كان زخرفة مرتجلة .

(١) (٢) فريال عبدالمعظم : نظريات في أسس التصميم والإفادة منها في إنتاج تصميمات زخرفية معاصرة -

رسالة دكتوراه - ص ١٩٣

التصميم فى الفن الإسلامى :

الرؤية الهندسية فى الجانب الزخرفى كانت سمة مميزات هذا الفن ، العناصر الزخرفية فى الفن الإسلامى ن موجودة داخل مساحات خضعت لتقسيم يعتمد على أشكال هندسية رياضية أى أن البناء الهندسى كان هو الأساس فى أى عمل من أعمال الفن الإسلامى . أى أن الخطوط اللينة تتم بناءً على منطق رياضى هندسى سليم .

يستبطن الفنان المسلم من تأمله للطبيعة القوانين التى ترجمها واستفاد منها ومن وجودها فى عمل تصميمات محكمة بقوانين هندسية تحكم شكلها وإستمرارها وتفرعها حتى تجددتها وتغيرها .

الأصل فى بعض التصميمات الخطوط الهندسية البسيطة ، ولكن تعدد المحاور والتقسيمات فى المساحة والتفرع ينتج أشكال جديدة ووحدات هندسية متنوعة ولها شكل معقد ومتداخل (التصميمات الهندسية التى تعتمد على الزخارف الهندسية والنجمة الإسلامية) .

نجد أن العمارة ذات بناء يعتمد على الشكل الهندسى - لأن الخطوط الهندسية تقبلها العين وترتاح لها . وعند زخرفتها يقوم المصمم بتقسيم سطوح الجدران الداخلية والخارجية إلى أشكال هندسية مختلفة وأفاريز أولاً ، ثم يصنع بداخلها الحشوات والعناصر الزخرفية على اختلاف أنواعها بالشكل الذى يتلائم مع شكل المبنى وشكل تقسيماته ومكانه .

أصبحت الزخارف لها وظيفة كبيرة فى العمارة بشكل خاص ، حيث أنها فى بعض الأحيان تصبح عناصر معمارية هامة لتماسك البناء وقوته - مثل المقرنصات والكوابيل حيث تستعمل لتوزيع الثقل وتخفيفه عن الأعمدة عند النظر لأى تصميم فى الفن الإسلامى .

على اختلاف وظيفته نجد أن هذا التصميم مترابطاً وبه جهد كبير من التفكير . فإن أى عنصر من عناصر هذا التصميم تم تحويله بطريقة تتناسب مع الشكل الخارجى - سواء خرف أو نسيج، وكذلك مع خطوط التصميم الداخلية وباقي العناصر التجميلية. كذلك لا تستطيع حذف أى جزء أو عنصر أو أى وحدة

زخرفية من أي تصميم أو الاستغناء عنه ، فالتصميم يشكل وحدة متكاملة ومتراصة.

تحليل الأشكال في الفن الإسلامي ليس عملاً يخضع لمنطق الرياضات، بل هو يخضع الرياضات لمشيئته.

"النتظيم عند الفنان المسلم له قانون فلكي، كوني ، لا يوجد خلل في النظام فهناك قوِي خفية تحركه وتحكمه، فكل وحدة تعرف مكانها في التصميم وموضوعه بحساب دقيق لا تستطيع الخروج منه، وكل وحدة مكمله للأخرى في البناء العام للتصميم. إن التصميم عند الفنان المسلم مرتبط بالتركيب الداخلي للنظام العام للخلق وبالتجريب المطلق المجرد الذي لا ينتمي إلي الواقع البشري"^(١).

(١) فاروق ناجي حسنين : رسالة ماجستير ، العناصر الزخرفية في التصوير الإسلامي وأثرها على التصوير المعاصر . - كلية الفنون الجميلة : جامعة حلوان ، ١٩٨٩م . ص ٢٠٤

الباب الثاني

أثر فنون الزخرفة و التصوير الاسلامي على
الفنون الأوروبية

الفصل الأول

أثر فنون الزخرفة و التصوير الاسلامي على
الفنون الأوروبية

مقدمة تاريخية:

لقيت الفنون الإسلامية إعجاباً شديداً وقبولاً في الغرب والأسباب هي أن الفن الإسلامي لم يستخدم رموزاً دينية يمكن أن تجرح إحساس العقلية المسيحية، فالأشكال التي اتخذها الفن الإسلامي كانت مقبولة لدى الغرب، حتي استخدموها في تدثير بقايا قديس، أو فرشها علي درج مذبح كنيسة، وحتى الكتابات كانت تستعمل علي أطراف الأتواب التي يلبسها القديسون (في التصاوير) ^(١).

- كان ذلك سبباً لم يمنع الغربيون من التواصل مع الفن الإسلامي ولكن الأسباب الحقيقية تكمن في القيم الجمالية الواضحة في جميع أنواع الفن الإسلامي، والتي تتمثل في التناسق والفخامة والغني اللوني، والقدرة علي التصميم، والإتقان الفني الكبير فمن أهم الصناعات ذات القيمة الفنية العالية والتي لقيت رواجاً كبيراً في الغرب هو السجاد والبسط والشرقية حتى أنهم كانوا يأخذونها كما هي دون إدخال أي تغيير عليها.

ويعتقد أن النسيج والبسط الشرقية النسيج عامة علي تصاوير البندقية الكثيرة الفنية بالألوان. "وهناك ظاهرة أخرى تختلف عن تلك وتتمثل في ظهور شخوص عربية وإسلامية بعمائمها وملابسها التقليدية في عدد لا يحصى من لوحات عصور النهضة والباروك والركوكو الفنية ويظهر هذا ويبدأ ظهور الأشكال الشرقية في الملاحظات التي سجلها الفنانون الغربيون خلال زياراتهم لبلاد الشرق الإسلامي" ^(٢). ويبدأ ذلك من الرسومات التخطيطية التي عملها "جنتيلية بليني" Gentile Bellini أثناء إقامته في القسطنطينية بين ١٤٧٩ إلي ١٤٨٠ م وذلك كان عندما أرسل محمد الثاني السلطان العثماني يطلب أن يفد إليه الفنان الشهير جيوفاني بليني ليقوم بتصويره وانهقد مجلس الشيوخ في البندقية لبحث هذا الطلب، فلقد شق عليهم أن يغامروا بإرسال هذا الفنان العظيم إلي بلاد يسمعون

(١)(٢) راجع / ريشتاد اتجاوزن « ترجمة د/حسين تونس ، لسان صدقي العمر « تراث الإسلام . - اصدار الكويت ١٩٧٨ م ص (٤٤٣، ٤٤٢، ٤٤١) . (٤٤٤، ٤٤٣) .

عنها الغريب من العادات، وعن سلطان تنتقل عنه الروايات المختلفة في سطوته وسلطانه.

ولم يكن لهم من بد في تلييه طلبه، أرسلوا أخاه "جنتيلي بليني" وكان أقل منه شهرة وقد مكث جنتيلي ما يزيد عن السنتين في القسطنطينية، لقي خلالها الترحاب والتقدير، وتلمس عن قرب معالم حضارة تختلف عن تلك التي في بلاده، فالطقوس والأزياء والعادات، وطرز العمارة والزخرفة والمنمنمات الغنية، وكل ذلك كان أساساً إضافة ختيلي إلى أعماله التي انجزها هناك، كما أضاف إلى لوحاته في وجوه الأشخاص، وخاصة صورة السلطان، مسحات صوفية ونفسية، أعطتها قيمة خاصة متميزة ومازالت لوحة السلطان محمد الثاني، محفوظة في أكاديمية الفنون الجميلة في البندقية، وقد حقق جنتيلي ميدالية برونزية عن هذه الصورة^(١).

وجاء بعده فنانون آخرون معروفون أمثال "ملكيور لوركس" Melchior Loichs فوجين باتست فانمور Jean Baptiste Vanmour بالإضافة إلى مصممي كتب الأزياء المطولة، قد حفظوا لنا من الضياع مشاهد ماضية كثيرة^(٢).
"وأصبح التأثير الشرقي واضحاً وملموساً في الفن الغربي منذ قرنين من الزمان أي منذ القرن ١٩م وهو بداية عصر الاستشراق الفني، وأكثر هؤلاء المستشرقون كانوا من الفرنسيين، وذلك بسبب المركز القيادي الذي احتلته فرنسا في الحياة الأوروبية في جميع مجالات الحياة.^(٣)"

"وهناك تأثيراً أكثر وضوحاً في أعمال رامبرانت Rembrandt فقد ولع بالمنمنمات المغولية، وكان يحاول إيجاد جو شرقي عندما كان يرسم موضوعات

(١) عفيف البهنسي - الفن والاستشراق - دار الرائد العربي ، دار الرائد اللبناني ، بيروت ، ١٩٨٣م ص ٢٧ .

(٢) راجع / ريشاد اتجاوزن ، ترجمة د/حسين تونس ، لسان صدقي العمر ، تراث الإسلام - إصدار الكويت ١٩٧٨م ص ٤٤٦ .

(٣) راجع / زينات البيطار - الاستشراق في الفن الروماني الفرنسي - إصدار المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب : الكويت ١٩٩٢م ص ٦٥ - ٦٦ .

تتعلق بالكتاب المقدس ^(١). حيث كان يرسم فيها عمامات تركية ضخمة و قطع النسيج الحريرية اللمعة تساعد علي بعث الجو الشرقي". كما كان لدي رامبرانت مجموعة تضم أكثر من أربع وعشرين لوحة مغولية دكنية، وقد نقلها بأسلوبه الفني المتميز ونستطيع أن نعرف بعض موضوعات تلك اللوحات. ^(١).

- وسار علي نهجه دولاكروا في نسخ منمنمات من البلاد الإسلامية من الفن الهندي والفارسي كما نري شكل (١١) ونلاحظ تأثيره هذه المنمنمات علي بعض لوحاته كما في شكل (٥٤) .

- كما أنه اندمج مع الطابع المغربي الإسلامي حتى أن لتأثيره قوة مبنية علي ملاحظاته ودراساته في المغرب كما في لوحات شكل (٥٢ ، ٥٣) .

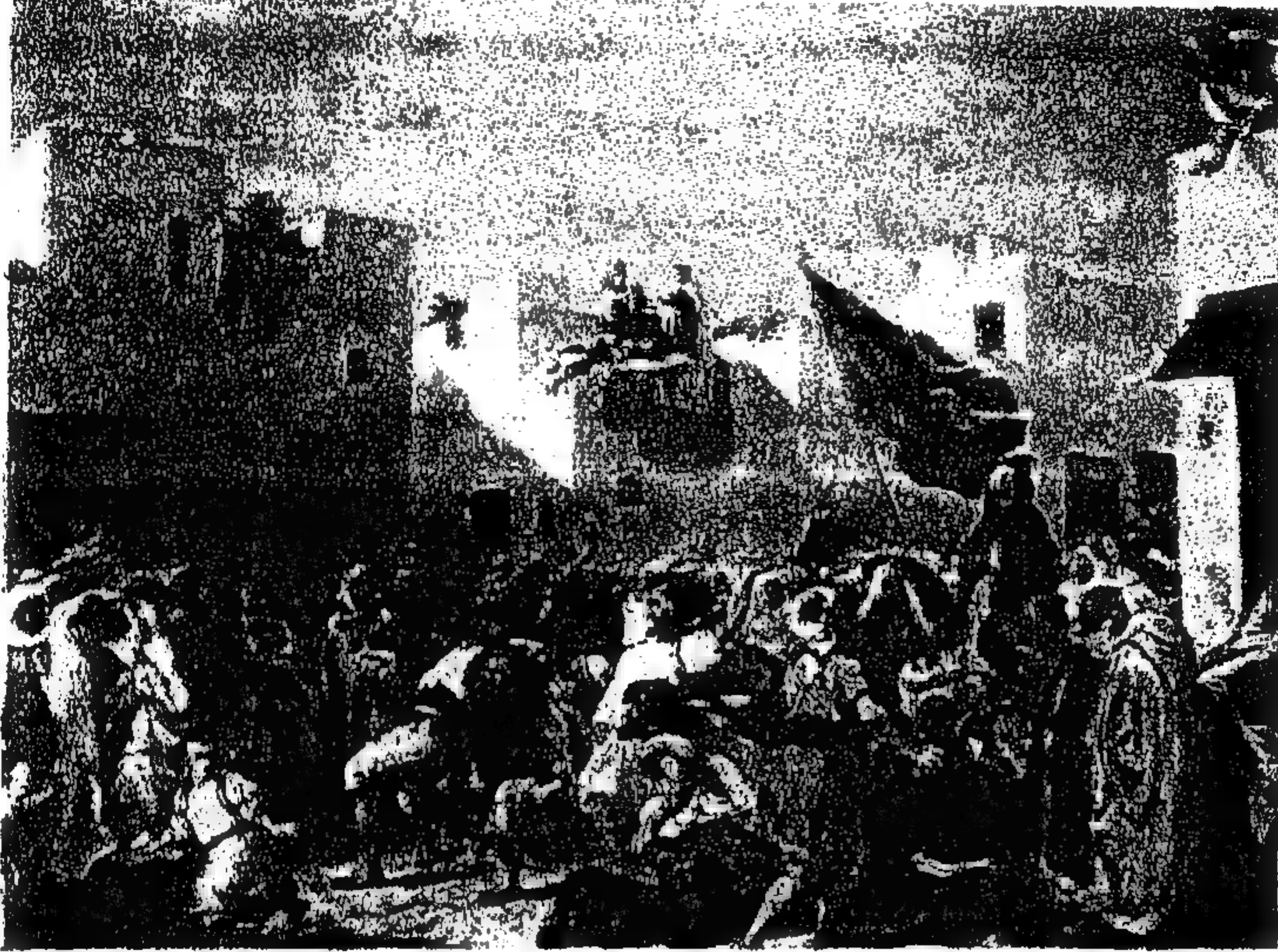
- لقد جسد دولاكروا الموضوعات التي كانت تشغل خيال الأوربيين ، مثل حياة القصور الداخلية والحمامات والحريم وغيره، ونري أن عدداً كبيراً من الرومانسيين تأثر به في تمثيله للحياة العربية والأساطير ، وأدي ذلك إلي إبراز أهمية الفن العربي عند الغرب ومنذ دولاكروا فقد أصبحت الألوان السائغة هي الألوان النقية الواضحة وليست ألوان الطبيعة أو ألوان الرسم، نري من ذلك تأثير وفضل دولاكروا علي الفنانين الذين أتوا من بعده، بما فيهم الانطباعيون، فلقد فتح لهم باب التعرف علي العالم العربي ومنذ احتلال الجزائر عام ١٨٣٠م ذهب الفنانون وبكثرة إلي المغرب العربي يبحثون عن الجمال والسحر الذي شاهدوه في لوحات دولاكروا.

- "زار الانطباعيون الشرق العربي مثل مونييه (Monet) وبازي (Bazille) ورونوار (Renoir)" . وقاموا ^(٢) بعمل لوحات تحمل طابعاً شرقياً عرضت في

(١) (٢) راجع / ريتشارد إيتنجهاوزن . ترجمة د/ حسين تونسي ، حسين صدقي العمر . تراث الاسلام . -

الكويت. ١٩٧٨ ، ص ٤٤٥، ٤٧٤.

(٢) راجع / عفيف البهليسي : الفن والاستشراق . - دار الرائد العربي . دار للرائد اللبناني : بيروت ، ١٩٨٣م ص



شكل (٥٢)

"ديلاكروا - مشهد الجلد في طنجة"



شكل (٥٣)

"ديلاكروا - تخطيطات من دفتر المغرب"



شكل (٥٤)

"تيلاكروا - لوحة تمهيدية لمذبحة هيوس"

المعرض العالمي عام ١٨٧٦م في باريس -ظهر عدد كبير من الفنانين المستشرقين منهم: بونجتون Boenington ، جيريكو Giricault ، السيد أوجست M. Auguste ، ديكامب Decamps ، شانمارتان Chmpmartin ، مارلاه Marlet ، دوزاه Dauzats .

لكن يظل دولاكروا المنعطف الرئيسي في اتجاهات الفن الحديث في أوروبا. "الانطباعية تمررت على الاتجاهات الفنية الكلاسيكية السائدة في ذلك العصر فدعت إلى مبادئ جديدة من ضمنها خروج الفنان من جو الرسم إلى الطبيعة حيث يدرس منها مباشرة تحت نور الشمس وتأثيره على الألوان، كما حررت الفنان من الخط وقواعد المنظور وحررته أيضاً من التقيد بالشبه ورسم الواقع كما هو، كما اندفع الفنان وراء البحث عن أصول جديدة في الفنون البعيدة كالفن الياباني والمصري والعربي"^(١).

"أكثر الحركات الفنية التي ظهرت منذ قرن تعتمد على أساليب خارجية قديمة بدائية، وكان كل فنان يستمد من هذه الأساليب ما ينسجه مع طبيعته واتجاهه"^(٢). "من أهم رواد الانطباعية الذين زاروا الشرق وخاصة الجزائر مونية ١٨٦٠ - بازي ١٨٧٠ - ديجا ١٨٨٢ حيث صور عدة مشاهد مبتكرة بعيدة عن الأسلوب الإنطباعي وموتشيلي ورونوار الذي رسم أروع لوحاته في الجزائر ١٨٧٩.

الاستشراق فتح المجال أمام الفنان الغربي للتطلع إلى عالم جديد، كانت فلسفته وراء أكثر مظاهر الفن الحديث ، كالوحشية - التكعيبية - السيريالية وأهم هذه المدارس التجريدية. وكان أهم هؤلاء الفنانين رواد هذه المدارس: (ماتيس - بيكاسو - كاندينسكي - موندريان - فاسارييلي)

"لقد مل الفنان الأوروبي من فن يخضع للقاعدة والقياس، يضيع فيه دوره الإبداعي التلقائي، فرأى في الفنون العريقة وفي التقاليد الأصيلة طريقاً للتعبير عن موقف فني بديء ، لا تشوبه القبلية والالزامات بل هو يتصل مباشرة بعالم الفنان

(١)(٢) راجع / عفيف البهنسي : الفن والاستشراق .- دار الرائد العربي ، دار الرائد اللبناني : بيروت ١٩٨٣م ص ٣٩ ، ٤٠ ، ٤٢ .

المجرد ويصيح تحمل أفكاراً جديدة لم يكن بإمكان الشكل الواقعي، أو التعبير الأدبي الأكاديمي حملها خلال تاريخ الفن الأوربي الطويل" (١).
"الغرب كان لديه وعي غريزي بما كان بشكل الطبيعة الأساسية للفن الإسلامي، ألا وهو قدرته على زخرفة المساحات في تصاوير وأشكال تروق للنفس" (٢)

المدرسة الوحشية

"إن أول نظرة نلقها على فن الوحشيين تدفعنا تذكر الفنون الشعبية في البلاد العربية، هذه الفنون المبسطة التي أغفلت الشبة وتحاشت التعبير عن البعد الثالث، هذه الفنون لم تنقيد بمبادئ للمنظور كما نقلت الألوان الأكثر حدة دون أن تحفل بمخففات اللون ودرجاته، فجاءت هذه الألوان محدودة مقصورة على الأساسي الصنف منها، كما في ألوان السجاد أو ألوان الأواني الزجاجية والمتاع الشرقي والعربي الذي انتشر بين أوساط الفنانين الغربيين منذ عهد أوجست صديق دولاكروا، وحتى درس جوستاف مورو وتطبيقاته الاستشرائية، التي بدت عند طلابه في معرض ١٩٠٥م والتي لاحظها بوضوح فوسيل الناقد الذائع الصيت المشهور في مجلة Gil Blas تشرين الأول عام ١٩٠٦ أنها ألوان خارة رائعة لها ضياء ألوان السجاد الشرقي" (٣). وقال أيضاً "إن هذه التماثيل هي أشبه بتماثيل دوناتلوبيين الوحوش" (٤) ومن هذه المقولة انتشر تعبير الوحشية على هذه المدرسة ففي نفس هذه المقال الذي نشره عام ١٩٠٦ ذكره إن هذا الفن - الوحشيين هو من الشرق" (٥).

نستطيع تلخيص مظاهر الالتقاء العربي بالوحشية، بما حققته هذه المدرسة من محضية في اللون، ومن بحث نحو المطلق، وعزوف تدريجي عن النسبي والواقعي وفي ذلك يقول موريس دوني "إن الوحشية هي التصوير بعيداً عن كل ما هو عرضي، هي التصوير بذاته، هي العمل المحض في التصوير أنها تماماً البحث عن المطلق" ويتجلى هذا التلاقي أيضاً في إعادة النظر باللون والبحث عن

(١)، (٣)، (٤)، (٥) راجع / عفيف البهلى : الفن والاستشراق - دار الرائد العربي ، دار الرائد اللبناني :

بيروت - ١٩٨٣م ص ٢٠٤ - ١٢٩.

(٢) ريتشارد آينجهاوسن : تراث الاسلام - الكويت ١٩٧٨ ، ٤٧٩.

معادل النور فيه، وهو الطابع الأساسي المشترك والمميز للوحشية ويقول رونية هويج في ذلك : "لئن كان فان جوخ هو أول من أثار انتباه ماتيس وزملائه بألوانه الشرقية ، إلا أن ماتيس كان أصدق من تمثل هذه الألوان المضيئة"^(١).

وهكذا تمكن الوحشيون من جعل الصورة في حالة حركة عن طريق اللعب بالخطوط والألوان بصورة قوية، والاستفادة من الفنون الشرقية.

عرف ماتيس الوحشية مرة بقولة : " لقد جاءت الوحشية عندما وضعنا أنفسنا بعيداً عن ألوان التقليد والمحاكاة واستخدمنا الألوان الصافية التي حصلنا بواسطتها علي رد فعل قسوي متزاحم"^(١). أنطبع أسلوبهم بطابع اللون الصافي المضيء والظل البارد المضاد ، دلولوره De lorey كاتب وباحث مستشرق اكتشف أن هذه المدرسة هي شرقية الإتجاه عام ١٩٢٥ "إن الوحشيين الأوائل حاولوا دائماً أن يضمّنوا لوحاتهم نفس الخصائص التي ظهرت في الفن الشرقي القديم مثل كثافة اللون في الفسيفساء أوفي النسيج الزاهي ولقد قلّدوا ألوان الميناء والسجاد وجميع الفنون العربية في الأشياء الزاهية الجميلة وهكذا أوشكت اللوحة لديهم ألا تحمل إلا موضوعاً مسطحاً لا ظل له ولم يعد يهمهم محاكاة الطبيعية ولا التعبير عن شيء داخلي بل انسجام الألوان وتحقيق العلاقات الصحيحة بين كل جزء علي حدة تعزي نشأة هذه المدرسة إلي هنري ماتيس

السيراليية:

"ترفض أن يكون الفنان هامشياً أو سلبياً فهي تسعى أن يستخدم العقل لصالح الخيال لكي يطل الفنان علي عالم جديد مدهش فهي تتكرر الواقع كما هو وتجنح إلي الخيال فإنها تبعد عن مراقبة العقل وبذلك يكون للفنان التأثير الأقوى علي الكائنات ظهر الفن العربي ، كثيراً بمظاهر الفن السيراليي وذلك عندما كان يلجأ الفنان العربي إلي قطع أطراف الحيوان في الصورة وإلي وضع أطراف حيوان

(١)(٢) راجع / عفيف البهتسي : الفن والاستشراق . - دار الرائد العربي ، دار الرائد اللبناني ، بيروت ، ١٩٨٣م ص ١٣١ ، ١٣٢ ، ١٨٨ .

آخر مكانها أو إلي تمثل حيوانات أسطورية كعصفور برأس إنساني، أو أسد مجنح أو جن وكانت هذه الصور مصدراً هاماً من مصادر السيراليين^(١).
من فنها سلفادور دالي - بيكاسو.

التكعيبية:-

"التكعيبية تعبير طبيعي للنزعة العلمية لهذا القرن تلك نتيجة استبعاد العلاقات النسبية لجسم الإنسان والتي كانت مقياساً جمالياً في العمارة والنحت والتصوير، ونتيجة الاهتمام بالمنظور وتجريد الطبيعة لأشكال هندسية مجردة. كما أرادوا رسم الأشياء من جميع جوانبها كما هي في الواقع ثم الانتقال من المرحلة التحليلية إلي التركيبية حيث التعبير عن الفراغ"^(٢).

"يفسر المصدر "لوت" التكعيبية هي المذهب الذي يعني بناء الأشكال علي أسس هندسية والذي تتدفق به القدرات الإبداعية من خلال القوانين الرياضية".^(٣)

التجريدية:

"اعتمدت علي الاستغناء عن الواقع - أطلق مارسيل بريون اسم الفن غير التشبيهي أو الفن غير التمثيلي. وذلك لأن الفارق بين هذا الفن الذي لا يمثل شيئاً معنياً وبين الفن الذي يمثل الواقع، وهو عملية التمثيل. هذه التجريدية بمعناها قديمة قدم الفن فليست أشكال الفن ذات دلالة واقعية صرفه دائماً، بل أشكال تبتدى من الشبه القريب للواقع المحسوس إلي اللاشبه".^(٤)

(١)(٢) راجع / عفيفي البهنسي : الفن والاستشراق - دار الرائد العربي ، دار الرائد اللبناني : بيروت ، ١٩٨٣م
ص ١٢٢ ، ١٨٨ .

(٣) فريال عبد الملعم - رسالة دكتوراه - كلية الفنون التطبيقية جامعة حلوان ، ١٩٧٩م .

(٤) حسن محمد حسن : الفن الحديث : القاهرة ١٩٦٤م . ص ١٥٨ .

والتجريد من الوجهة الفنية هو تعرية الأشكال من صورتها الطبيعية والعضوية ليصبح فناً مطلقاً تخلص به صفاته الجمالية من الصور الحسية علي اختلاف أنواعها^(١).

"الإلتقاء التقني بين الفن العربي والتجريدية بدأ بوضوح عندما أصبحت اللوحة التجريدية مزيجاً من المواد والأخلاق والألوان، وليست فقط مجرد ألوان أو خطوط لا معنى ولا شكل لها، بل أصبحت اللوحة شيئاً جديداً مبتكراً يختلف عن الأشكال الأخرى المألوفة ونري المبدأ نفسه في الفن العربي عندما ما كانت الأشياء، السيوف والكؤوس والصحون والرنوك والأبواب والمخطوطات، أشياء فنية جديدة تختلف عن الأشياء العادية وقد يكون هذا هو السبب الذي دفع بعض الكتاب إلي اعتبار الفن العربي مجرد تزيين شكلي. لقد بدأ هذا النزوع نحو (شيئية) العمل الفني في الاتجاه الحديث عندما قام جماعة من الفنانين في مدرسة الباوهاوس هي مدرسة كان همها ابتكار أشياء استعمالية وإعطاءها صفة فنية (فن تطبيقي) وهكذا أصبح الأثر الفني ليس فقط التمثال واللوحة، بل أيضاً أي شيء يمكن أن يتضمن إبداعاً، ومن هنا زالت الفروق بين الفنون التشكيلية والفنون التطبيقية كما يقول هريوت ريد. وأخذ التزيين مفهوم الفن المبدع بعد أن كان زخرفة مرتجلة ويبدو هذا الاندماج واضحاً في أعمال النحات الأمريكي كالدر، حيث أصبحت التماثيل ثريات متحركة من أعلي".^(٢)

"تطور البحث في تاريخ الفن الإسلامي لم يبدأ إلا في أوائل القرن العشرين ونشأ عن ذلك فهم جديد وعميق لهذا الفن ، وساعد ذلك علي تثقيف الجمهور عن طريق القطع الفنية الإسلامية البارزة في المتاحف، وتنظيم العديد من المعارض الكبيرة والصغيرة للفن الإسلامي في جميع أرجاء العالم الغربي"^(٣).

(١) فريال عبد المنعم: رسالة دكتوراه - كلية الفنون التطبيقية جامعة حلوان، ١٩٧٩م - ص ٣٤ .

(٢) راجع / عفيفي البهليسي : الفن والاستشراق - دار للرائد العربي ، دار للرائد اللبناني - بيروت - ١٩٨٣م ص ١٥١ ، ١٥٣ ، ٢٢٧ .

(٣) راجع / ريتشارد انتجهاوزن : ترجمة د/حسين تونس ، احسان صدقي العمر : تراث الإسلام - إصدار الكويت ١٩٧٨م ص ٤٨٠ .

الفصل الثاني

بعض الفنانين الأوروبيين المتأثرين بالفن
الإسلامي

أسلوب ماتيس:

- لقد كان الشكل لدى ماتيس مجرد مساحات وليس حجماً مساحات للون والضوء، محاطين بالخطوط السوداء الواضحة. وكانت هذه الخطوط تقوم بتلخيص جميع عناصر الموضوع وتعبّر عنه^(١).

- "وهذا تماماً ما هو موجود في التصوير الإسلامي لقد كانت النقوش والزخارف الإسلامية في أعمال ماتيس جزءاً لا يتجزأ من التصميم والتكوين فقد كان لها وجودها مثل البورتريّة أو الجسم العاري أو المنضدة. فهي كبقية عناصر التصميم.^(٢)

"ونلاحظ بالمقارنة مع أيه منمنمة إسلامية أنه هذا هو نفس المبدأ الموجود في الفن الإسلامي". العنصران الرئيسيان اللذان يميزان فن ماتيس واللذان يربطانه بشدة بالفن العربي هما التكرار والتوازن^(٣).

"ارتبط ماتيس في أعماله ببعدين فقط متجاهلاً البعد الثالث، مما دفع بعض النقاد إلى وصفه بالمزخرف"^(٤). هناك تشابه بين أعمال بهزاد والواسطي وماتيس، حيث استخدم ثلاثتهم الجسم البشري كعنصر تشكيلي كمساحة لونية لا تختلف عن غيرها من عناصر العمل الفني"^(٥).

(١)(٥) مصطفى محمد إبراهيم خليل : رسالة ماجستير (فنون الشرق وتأثيرها علي فن التصوير الغربي) -

كلية الفنون الجميلة : جامعة حلوان ١٩٩٢م . ص ١٩١ ، ١٩٢

(٢) فاروق ناجي حسنين : فنون العناصر الزخرفية في التصوير الإسلامي وأثرها علي فن التصوير المعاصر -

كلية الفنون الجميلة : جامعة حلوان ١٩٨٩م . ص ١٩١ .

(٣) راجع / عفيف البهنسي : الفن والاستشراق - ط ٢ . دار الرائد العربي « دار الرائد اللبناني : بيروت »

١٩٨٣م ص ١٦٤ .

(٤) راجع / عفيف البهنسي : الجمالية الإسلامية في الفن الحديث . - دار الرائد العربي « دار الرائد اللبناني :

بيروت » ١٩٩٠م ص ٥٠ - ٥١ .



شكل (٥٥)

"امرأة من الجزائر"

من أعمال ماتيس ، زيت على قوال - ١٩٢٨ .

(٦٥ x ٨٠ سم)

متحف الفن الحديث الدولي ، رقم اللوحة ١١٩ .

" إستفاد الفنان من مفهوم التجريد فى الفن الاسلامى والذى
يعتمد على تلخيص اللون والمساحات والأبعاد "



شكل (٥٦)

من أعمال الفنان مائيس ، زيت على توال .

(٢٤٥ X ٢١٠ سم)

متحف التصوير والنحت ، لوحة رقم ١٥٩ .

امرأة من الجزائر - (شكل ٥٥)

- بناء اللوحة ، بناء كلاسيكي، يوضح امرأة جالسة متكئة- النسب في الجسم صحيحة، والوضع تشريحياً صحيح، كما أن التفاصيل التشريحية صحيحة
- لم يعتمد علي الظل والنور في لوحته، ولكنه استبدله بالخطوط التي تحدد كل عناصر اللوحة، مع التأكيد عليها وزيادة شكلها في بعض الأماكن، حيث تعبر عن تأكيد الظل والنور فيها كما أن عدم وجود الظل والنور بالطريقة الكلاسيكية أدى إلي خداع النظر في تشريح الجسم وفي وضع الموديل.
- نجد أنه استخدم في هذه اللوحة احدي أهم مبادئ الفن الإسلامي وهو التظليل عن طريق اللون ، فلقد لخص الألوان في داخل المساحات بجرأة، فجعل للون بشرة السيدة لون واحد تقريباً، وكذلك ملابسها لا يوجد سوي لوان فقط، أحدهما لون فاتح هو لون النور والآخر لون الظل وهو لون متوسط.
- نلاحظ الزخارف الموجودة في الخلفية، والتي هي زخارف إسلامية ،مدخل اللوحة هو الجزء الأعلى من السيدة وهو ملابسها من فوق، اللون الأبيض الممزوج بالأخضر ، واللون الأخضر في الملابس أعاد استخدامه في الخلفية ولكن مخلوطاً بألوان أخرى تفيد البعد، اللون الأحمر ينتشر في الخلفية بقوة ورصانة كما في الأعمال الإسلامية كما يتم زيادته في الحزام في ملابس الموديل بدرجة أكثر من باقي اللوحة.
- يتضح من هذه اللوحة تأثير ماتيس بالفن الإسلامي ويتضح ذلك في التحديد بالخط الأسود الموجود في جميع عناصر اللوحة سواء السيدة أو الخلفية الزخرفية.
- الخلفية احتوت علي زخارف توحى بانها زخارف إسلامية ، حيث يظهر جزء من نجمة شمالاً أعلي اللوحة
- نحكم علي اللوحة من خلال جمال العلاقات التشكيلية بين بعضها البعض من حيث الألوان، واتجاهات الحركة وإيقاع اللوحة بشكل عام.

تحول المنظر إلى لوحة تجريدية مسطحة تحتوي علي زخارف تتداخل وتتربط مع بعضها عن طريق المساحات والخطوط التي تتوزع في اللوحة محدثة إيقاعاً هندسياً علي الرأسيات والأفقيات فأصبحت بذلك الزخارف هي خطوط الحركة داخل اللوحة.

- ويبدو هذا التقسيم والبناء كلوحات وزخارف الفن الإسلامي التي تعتمد علي البناء والتقسيمات الهندسية ويداخها توجد الزخارف التي تمثل خطوط الحركة والإيقاع الرشيق.

- تعتمد اللوحة علي التجريد في المساحات و الألوان مع وجود بعض الاختلافات في الدرجات الظلية للون الواحد ولكن بشكل محدد جداً

باب — لو بيكاسو Pule Picasso ١٨٨١ : ١٩٧٣ م

"كان بيكاسو يعبر عن الإنسان بأنه جزء من هذا الكون والكون جزء منه ، وهذه نظرة تكون متطابقة مع نظرة الفنان المسلم الذي انعكست فلسفته علي أعماله، فعناصر الكون كلها متكاملة لها وحدة واحدة ، وهي من الأسس التي بني عليها الفن الإسلامي الوحدة والشمول"^(١).

وهكذا فإن التقاء بيكاسو مع الفن العربي يكمن في محاولة التسطيح التي يقوم بها كل منهما، وذلك نتيجة الرغبة في تجريد الأشياء من جميع علاقاتها للعثور علي جوهر الشيء ولذلك فإن الفن العربي لم يترك من معالم الإنسان في فنه إلا القليل واحتفظ فقط بالصورة المجردة.

- إن لوحات بيكاسو التكعيبية تظهر بوضوح ككتل هندسية ومنشورات متراكمة بعضها فوق بعض ، تمثل في مجموعها الموضوع، وكأن بيكاسو يعمل علي

(١) فاروق ناجي حسنين : ماجستير (العناصر الزخرفية في التصوير الإسلامي وأثرها علي فن التصوير المعاصر) - كلية الفنون الجميلة : جامعة حلوان ، ١٩٨٩ م . ص ١٩٩ .

- هدم كل ما يعمل علي مطابقة الطبيعة، وجميع هذه المحاولات نجدها مأخوذة من فن التصوير الإسلامي^(١).
- كان بيكاسو أهم رواد التكعيبية، ويعتبر أيضاً سيراياً فإن السيريالية ترفض أن يكون الفنان هامشياً ويستخدم العقل لصاح الخيال لكي يطل الفنان علي عالم جديد مدهش فظهر الفن العربي كثيراً بمظاهر الفن السيريالي وذلك عندما كان يلجأ الفنان العربي إلي قطع أطراف الحيوان في الصورة وإلي وضع أطراف حيوان آخر مكانها أو إلي تمثيل حيوانات أسطورية كعصفور براس إنساني أو أسد مجنح أو جن « وكانت هذه الصور مصدراً هاماً من مصادر السيريالية.
- "ومما لا شك فيه أن سيريالية الفن العربي هي أقرب إلي سيريالية بيكاسو من سيريالية دالي^(٢). يقول دولوره "إن الفنانين العرب لم يكتفوا بالامتناع عن تمثيل الوجوه البشرية وبالمطالبة بعدم محاكاة العالم الواقعي بل أنهم أكدوا علي فن لامادي منزه عن أي مضمون ولكنه مقبول في نفس الوقت من العين والروح ولقد كان بيكاسو يقوم بهذا الدور بنفسه عندما كان يحاول إعادة خلق الطبيعة".
- كان بيكاسو يحل الإنسان إلي عناصره الأولى ثم يعيد ترتيبها ويدمجها في الفراغ المحيط به لتندمج معه وتتلاشي في هذا الكون اللانهائي^(٣). فيذكرنا بالمنمنمات الإسلامية حيث كثرة اتجاهات الحركة والإيقاع المتراقص عبر جميع عناصر اللوحة، مع إعطاء الخط واللون دور البطولة.

(١) محمود السعيد « ماجستير (فن الصورة الشخصية) - كلية الفنون الجميلة « جامعة حلوان ١٩٨٩ م .

(٢) راجع / غيف البهنسي « الفن والامتياز - ط ٢ - دار الرائد العربي « دار الرائد اللبناني : بيروت ، ١٩٨٢ م . ص ١٨٨ .

(٣) فاروق ناجي حسلين : ماجستير (العناصر الزخرفية في التصوير الإسلامي وأثرها علي فن التصوير المعاصر) - كلية الفنون الجميلة « جامعة حلوان ، ١٩٨٩ م . ص ١٩٩ .



شكل (٥٧)

"أنسات أفينيون - باريس - ١٩٠٧م"

من أعمال بيكاسو .

زيت على توال - (٢٧٤,٩ X ٢٣٣,٧ سم) .



شكل (٥٩)

"صورة من مخطوط القزويني : عجائب المخلوقات للقزويني" (١)

(١) د / عفيف البهنسي : الفن والاستشراق - ط ٢ . - دار الرائد العربي ، دار الرائد اللبناني ، بيروت ، ١٩٨٣ م .



شكل (٥٨)

"دراسة للوحة أنسات أفينيون نلاحظ الشبه بين طريقة تلخيص

الوجه في اللوحتين ٧ ، ٨ "

من أعمال بيكاسو

زيت توال (٩٦ X ٣٣سم)

بيكاسو آنسات أفينيون **Les Demoiselles d'avignon** شكل رقم (٥٧)

- باريس ، ١٩٠٧ م ، زيت علي توال ، ٢٧٤,٩ × ٢٣٣,٧ سم

- "الجزء الايمن من اللوحة مختلف عن الايسر ويتضمن الصورتين العموديتين العليا امرأة تخرج من وراء الستار والسفلي امرأة جالسة ولقد أجري بيكاسو عليها كثيراً من التعديل ولئن اعتقد بعض الكتاب أن صورة النسوة الثلاثة في يسار اللوحة تحمل خصائص الفن الأيبيري الذي درسه بيكاسو من خلال تماثيل اللوفر فإنه ليس من جدال كما يقول هربرت ، من أن الوجهين على اليمين رسما بتأثير الفن الأفريقي وأن بيكاسو وقد أجري علي هذين الوجهين تجاربه الكاملة في فهم الفن العربي وقد تكون تجاربه هذه قد تكاملت عندما أعاد تصوير لوحة (نسوة الجزائر) كما أن هذه اللوحة كانت انعطافاً في فن بيكاسو نحو الفن العربي الأفريقي الذي أدى إلي التكعيبية" (١).

- ظهر في هذه اللوحة بداية تأثر بيكاسو بالفن الإسلامي فلوحة الجاموس الموجودة في كتاب عجائب المخلوقات للقرويني تحمل نفس المبادئ التي نهجها بيكاسو في لوحة "آنسات أفينيون"

- استفاد من وجه الحيوان وكرره في الأنسات.

- استفاد من أسلوب التسطيح في تلخيص اللون وفي تحديد المساحات.

- كلا العاملين بهما تحليل الإنسان إلي عناصره الأولى ثم إعادة ترتيبها في فراغ اللوحة

- يقول أحد الغربيون المتعصبون "هذه اللوحة لا يوجد فيها أي تأثير بالفن الإفريقي أو الإيبيري" (٢)

- شكل (٥٨) دراسة للوجوه في لوحة آنسات أفينيون حيث قام بيكاسو بعمل عدة لوحات زيتية للدراسة .

زيت علي توال ٩٦ × ٣٣ سم

(١) عفيف البهنسي : الفن والاستشراق - ط ٢ . - دار الرائد العربي ، دار الرائد اللبناني ، بيروت ، ١٩٨٣ م . ص ١٩٠ .

(٢) Ingo F. Walther : Pablo Picasso (1881 1973) Parft the works (1980-1936) TACHEN . Page 153 .

يعكس الآخر^(١).

يقول هربرت ريد: "إن فن بول كلي فن ميتافيزيقي، فهو يمثل فلسفة الواقع إن رؤية العين رؤية اعتباطية محدودة، وإنها منساقّة نحو الخارج أما الداخل فهو عالم آخر أكثر روعة ويجب إظهاره، أن عين الفنان ثابتة علي قلمه والقلم يتحرك والخط يحلم"^(٢).

"كانت لرحلته إلي الشرق ومصر في سنة ١٩٣٨ تأثيراً كبيراً عليه فقد اكتشف فيها معنى وخصائص اللون والضوء والكثافة اللونية في الشرق"^(٣). استخدم بول كلي الوحدة الزخرفية بتكرار يختلف عن التكرار في الفن الإسلامي^(٤). الوجوه أو الشكل الذي خلّقه بول كلي قريب من شكل الزخرفة العربية ونجده يتوالد بعضه من بعض يتحفز للحركة آتياً إلينا بثبات وثقه وهذا من صفات الزخرفة الإسلامية حيث نجد الوحدات الزخرفية وهي بعضها مع بعض متكررة إلي مالا نهاية ولكن كلي لم يصل بالشكل إلي التجريد المطلق.

الذي نجده عند الفنان المسلم الذي تخطى الرؤية البصرية وتخطى الواقع، ووصل بخيالة إلي التجريد المطلق. - وضح في أعمال كلي التجريدية والامتداد اللانهائي للأشكال كما نجدها في الفن الإسلامي. هناك صفتان في جميع أعمال كلي البساطة والتجديد^(٥).

(١) محمد السعيد : رسالة ماجستير (فن الصورة الشخصية) - كلية الفنون التطبيقية : جامعة حلوان ١٩٨٩م . ص ٨٣ .

(٢) راجع / عفيفي البهنسي « الفن والاستشراق » ط ٢ . - دار الرائد العربي ، دار الرائد اللبناني : بيروت ١٩٨٢م . ص ٢٠٧ .

(٣) فريال عبد المنعم : الفن والاستشراق (رسالة دكتوراه) - ص ١٤٥ .

(٤) فاروق ناجي حسنين : ماجستير (العناصر الزخرفية في التصوير الإسلامي وأثرها علي فن التصوير المعاصر) - كلية الفنون الجميلة : جامعة حلوان ، ١٩٨٩م . ص ٢٠٣ ، ٢٠٤ .

(٥) انظر المرجع (١) السابق . ص ٢١٤ .

دراسة للوحة أنسات أفينيون

Head study for "les Denewrselles d'Avgirem"

ويتضح فيها استفادة بيكاسو من الوجوه الأفريقية ومعالجتها لإنتاج هذه اللوحة^(١) تقول جيرترود^(٢). Gertrud steir الكتابة الأميركية وصديقة بيكاسو :

"يجب ألا ننسها ابداً أن الفن الأفريقي ليس ساذجاً بل هو فن أصيل يرتكز علي تقاليد شديدة الارتباط بالحضارة العربية . لقد أوجد العرب ثقافة وحضارة الأفريقيين ، وهكذا فإن الفن العربي الذي كان غريباً بالنسبة لمايتس أضحى بالنسبة لبيكاسو الأندلسي ، شيئاً أليفاً واضحاً ونامياً".

عندما نقارن اللوحة السابقة بلوحة الجاموس الموجودة في كتاب عجائب المخلوقات للقزويني (شكل ٥٩) يتضح مدى تأثير بيكاسو بالفن الإسلامي وبهذه اللوحة خاصة. لشكل رقم (٥٨) .

بول كلي Paul Kait (١٨٧٩-١٩٤٠م)

يقول كلي: "هأنذا ارسم منظراً طبيعياً وهو نتيجة للرؤية الممتدة من الجبال البعيدة في وادي الملوك إلي أرضنا الخصيبة"^(٣).

يقال عن كلي: "إننا نجد كلي وقد تشبع بالرغبة في إخفاء التشبيه وذلك لأنه قد افتتق بمفهوم وحدة الوجود، هذه الوحدة التي تبرر لديه العمل علي تحويل الأشكال وتفريغها من خصوصيتها لكي تعبر فقط عن الجوهر الوحيد المشترك فيها كلها وهكذا فإن الطبيعة والإنسان والأبدية أصبحت نسيجاً رمزياً متضامناً الواحد

(١) Ingo F. Walther : Pablo Picasso (1881 1973) Parft the works (1980-1936) TACHEN . Page 154 .

(٢) (٣) عفيف البهنسي : الفن والاستشراق - ط ٢ . - دار الرائد العربي ، دار الرائد اللبناني : بيروت ، ١٩٨٣م . ص ٢٠٦ ، ١٩٦ .

- يقال عن كلي : " إن الزاوية القائمة والمستطيلات غير المستقيمة الأضلاع تبدو عند كلي نسيجاً هندسياً كالسجادة، ولكن ليس لها علاقة بالتكعيبية كمدرسة لأنها تتصل بغنائية شرقية قائمة علي عناصر تصويرية مكررة" (١).

- لقد كان للحرف العربي إبهاره لدي الفنان المعاصر مما جعل عدداً كبيراً منهم يجدون فيه صيغاً تشكيلية مجردة ذات تناسق تشريحي وتكعيبية (٢).

- كان بول كلي واحداً من الفنانين الذين استخدموا الحرف العربي في توليف أشكاله الجمالية ذات المذاق المتفرد الخاص فأعمال كلي التي تتضمن استفادته من التراث الإسلامي العربي تكشف أنه لم يكتفي بمظهر وشكل الحرف العربي والزخارف الإسلامية ولكنه صاغها صياغة جديدة ارتفعت بالتجربة الفنية لديه وأضافت إليها تميزاً وتفرداً بين فناني العصر الحديث (٣).

- يتضح من أعمال كلي استفادته من الفن العربي عن طريق:

- ١- التجريد وتحويل الأشكال إلي خطوط ومساحات مبسطة ومحورة.
- ٢- الخطوط الجرئية سواء هندسية أو متحركة والتي تبني بواسطتها اللوحة، نستطيع أن نقول أنه لا توجد لوحة بدون هذه الخطوط.
- ٣- استفاد من الزخرفة الإسلامية ومن التبسيط والتحويل في الفن الإسلامي وكذلك الكتابة العربية ، ورسم الكثير من اللوحات التي تحتوي علي هذه الزخارف والأحرف والأشكال المبسطة، ولكن المعالجة وبناء التصميمات كانت له شخصيته الخاصة فيها الأشكال (٦٠) ، (٦١) ، (٦٢) ، (٦٣) .

(١) إبراهيم النجار : رسالة دكتوراة (الفن الإسلامي وأثره على التجربة في الفن المعاصر) - كلية الفنون

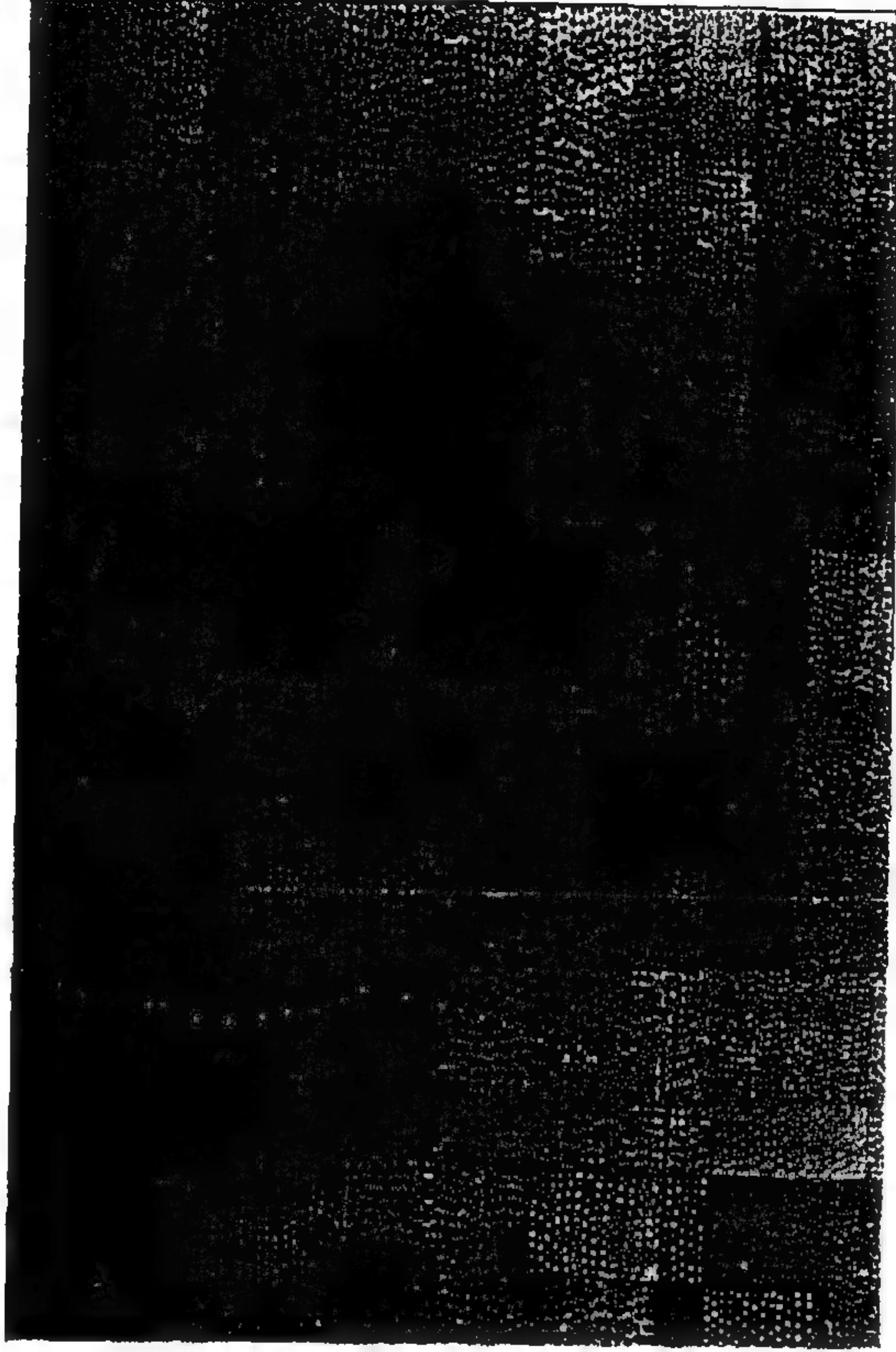
الجميلة : جامعة جلوان ، ١٩٨٧م . ص .

(٢) فاروق ناجي حقلين : ماجستير (العناصر الزخرفية في التصوير الإسلامي وأثرها علي فن التصوير

للمعاصر) - كلية الفنون الجميلة : جامعة حلوان ، ١٩٨٩م . ص ٢٠٣ ، ٢٠٤ .

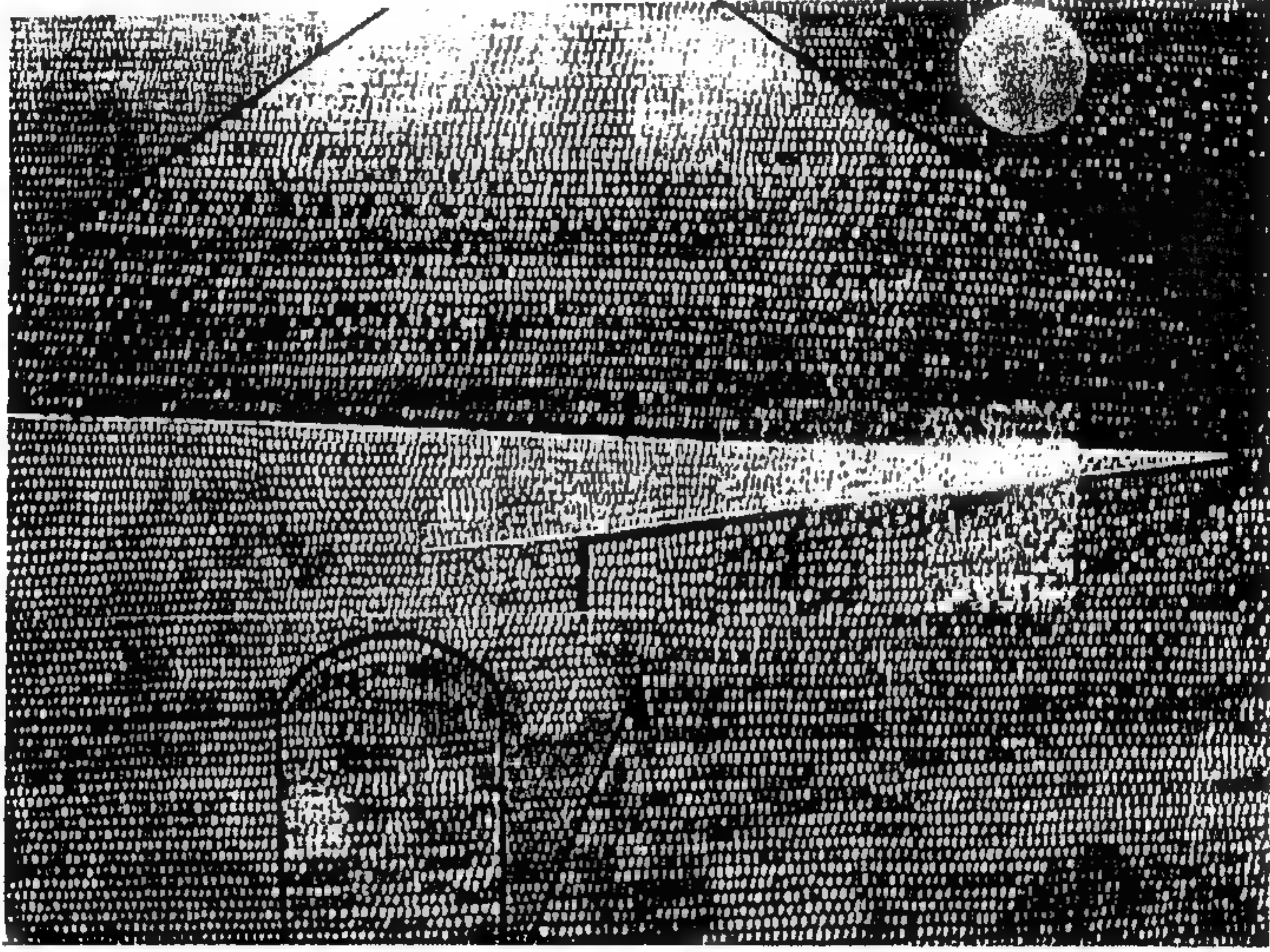
(٣) د/ عفيف البهلى : الفن والاستشراق - ط ٢ . دار الرائد العربي ، دار الرائد اللبناني : بيروت ، ١٩٨٣م .

ص ٢١٧ ، ٢٧١ .



شكل (٦٠)

تكوين من أعمال بول كليز . ١٩٣٢ .
(١٠٦ x ٦٦,٥ سم) ، تمبرا على كتان .
متحف كانست ، برازل .
"الاستفادة من التقسيمات الهندسية وكذلك التجريد الذي يصل إلى
البساطة المطلقة في استخدام المربع والأشكال الهندسية"



شكل (٦١)

تكوين من أعمال بول كليز ، ١٩٣٢ .

(١٠٦ X ٦٦,٥ سم) ، زيت على خشب .

متحف كانست ، بيرن .

"الاستفادة من التقسيمات الهندسية وكذلك التجريد الذي يصل إلى
البساطة المطلقة في استخدام المربع والأشكال الهندسية"



شكل (٦٢)

التأمل - ١٩٣٨ م . (١)

معجون لون على ورق صحف .

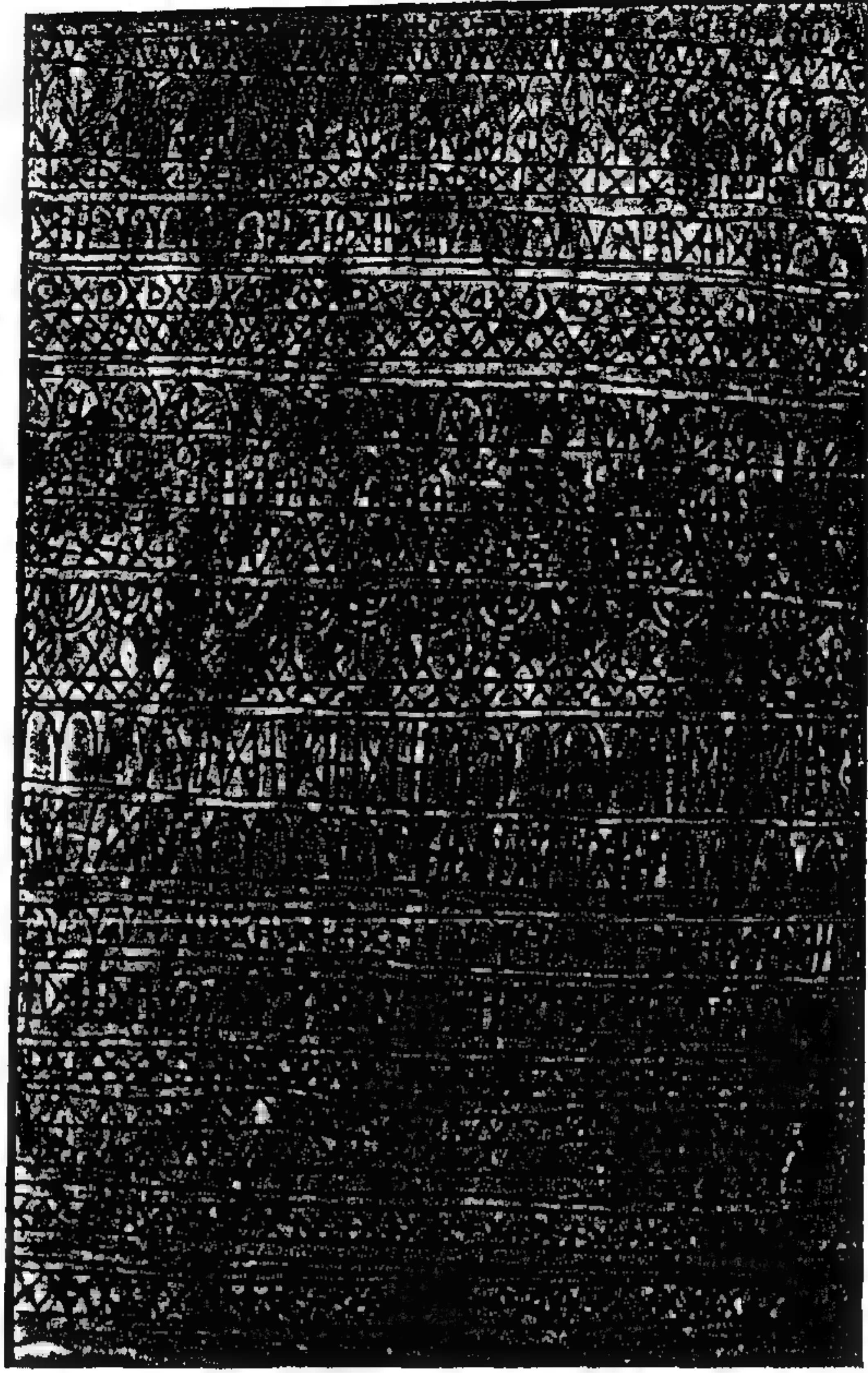
(٤٧,٢ x ٦٥,٨ سم) .

جاليري بيلر ، بازل .

"تكوين من الحروف العربية للفنان (بول كلي)

توضح هذه اللوحة إستفادة الفنان من الخط العربى وأشكال الحروف العربية ، وكذلك إستفادة الفنان من جماليات الخط واختلاف تخاناته واتجاهه داخل اللوحة ، ولكن تم معالجتها تصميمياً بطريقة حديثة ، حيث أن أوضاع الحروف عشوائية وغير منتظمة كما نلاحظ البساطة والتجريد فى الألوان وكذلك التصميم"

(١) Dogles Hall : Klee , Printed in Great Britian by Water low
(Dunstable) limited - 1977



شكل (٦٣)

"أوبرا تصور حياة الريف"، ١٩٢٧م .
تميرا على توال على خشب (٦٩,٢ x ٥١,٧سم)
متحف نيويورك للفن الحديث .

استفاد الفنان في هذه اللوحة من ظاهرة التصفيف و تكرار الوحدات وملئ الفراغات وتلخيص الخطوط والتجريد ، واعتمد الشكل على الخط بالدرجة الاولى .
وكل ما سبق من أساليب الفن الاسلامي .

بيت موندريان Piet Moudrains (١٨٧٢ - ١٩٩٤)

- عاش في أعمال فكر وفلسفة الفن الإسلامي في التنظيم والإيقاع وفي البناء التركيبي للوحدات الزخرفية
- يقال عنه : " إن الفن الإسلامي شديد القرب بنقاط انطلاقه وبناتجه من المبادئ التي أعلنها موندريان في مجلة الأسلوب.
- يقول موندريان: "أنا نريد أساساً جمالية جديدة قائمة علي علاقات محضة، خطوط وألوان صرفه وذلك لأن علاقات العناصر الإنشائية المحضة وحدها هي القادرة علي ادراك الجمال المحض"^(١)
- "إن التكوينات الهندسية والخطوط الصارمة لأعمال موندريان والمجردة تجريداً مطلقاً والتي تبرز تأثيرات موندريان بالتراث الإسلامي تلك الهندسية التي تشبه إلي حد بعيد ذلك التكرار الإيقاعي في أشكال المشربية"^(٢).
- يقول موندريان: "إننا نحتاج إلي جماليات جديدة مبنية علي الروابط بين الخطوط والألوان الخالصة وذلك لأن الجمال الخالص لا يتحقق إلا بالروابط الخالصة بين عناصر بنائية خالصة للتعبير عن القوة الشاملة التي في كل شئ".
- "وهذه الرؤية لموندريان ما هي إلا تحليل لأي عمل من الوحدات الزخرفية الهندسية للفن الإسلامي، وقد حقق موندريان هذه الرؤية في أعماله فأنتج أعمالاً فيها رؤية معاصرة للفن الإسلامي"^(٣).
- أعماله الهندسية غير مرتبطة بمكان أو زمان، وهي سمة من سمات الوحدات الزخرفية للفن الإسلامي.
- أصبحت أعماله ذات أهمية وقيمة فنية عالية لاستنادها إلي التراث الإسلامي .
- كان لأعماله تأثيراً علي كثير من الفنانين . حيث لم تعد الموهبة في الفن التشكيلي قاصرة علي الزعم البصري الفوتوغرافي، فهو لا يمثل إلا لوناً واحداً من مدراس الفن واتجاهاته"^(٤).

(١)(٢)(٣)(٤) د/ عفيفي البهنسي « الفن والاستشراق - ط ٢ . - دار الرائد العربي « دار الرائد اللبناني « بيروت .

- بدأت الطبيعة معه تختصر وتتحول تدريجياً إلى مجرد خطوط وألوان مسطحة، ومن ثم إلى أشكال وألوان مجردة كلياً من أي دلالة عن العالم المنظور أو الممثل " (١)

- رسم موندريان لوحة ذات مساحات هندسية وخطوط مستقيمة هندسية كذلك، ووصف بنزعة صوفية، قادتته إلى الزهد بكل ما هو عاطفي أو حسي أو عرضي، ليكتفي بأن تحمل لوحته إيقاعاً هندسياً صرفاً.

- إن أعماله الهندسية تقترب من الفن الإسلامي، من ناحية القيم الجمالية نفسها حيث أن الفن الإسلامي يزهد بكل ما هو عرضي وحسي وعاطفي (٢). إن الطبيعة تختزل مع موندريان، فالأشجار بدأت تقتقد أوراقها وأغصانها وجذوعها، وتحولت إلى خطوط متوازية أو متناسقة وإلى ألوان.

يأتي تأثيره بالفن الإسلامي عن طريق:

(١) العلاقات الهندسية التي تحكم تصميماته الهندسية خاصة ، ففي أي شكل أو أي نوع من أنواع الفن الاسلامي، نجد أن الأصل في هذه اللوحات (في الفن الاسلامي) عبارة عن أشكال هندسية بسيطة ، وهذا ما استفاد منه موندريان.

(٢) الفكر والفلسفة الإسلامية التي كانت متمثلة في تجريد وتبسيط الخطوط وكذلك بناء اللوحات والتصميمات والإيقاع والتنظيم والتصميم.

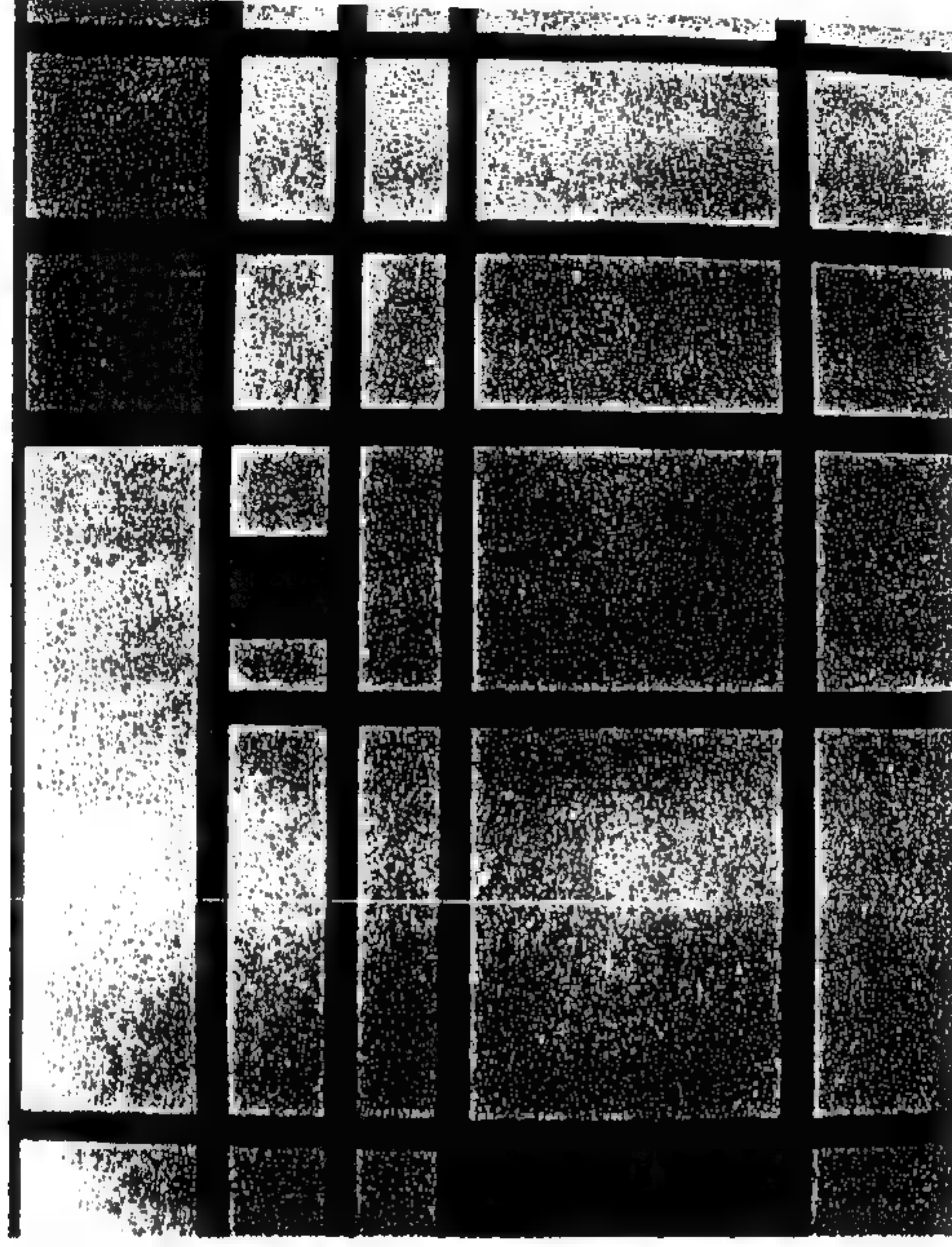
الأشكال (٦٤) ، (٦٥) ، (٦٦) ، (٦٧)

(١) د / ابراهيم النجار : رسالة دكتوراة (الفن الاسلامي وأثره على التجربة في الفن المعاصر) - كلية الفنون

الجميلة : جامعة جلوان ، ١٩٨٧م .

(٢) سمير الصايغ : الفن الاسلامي (قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية) - دار المعرفة ، بيروت ، لبنان

، ١٩٨٨م . ص ١٠٩-١١٠ .



شكل (٦٤)

تكوين بالأحمر و الأصفر و الأزرق - ١٩٣٦

زيت على توال (٥٥*٦٠سم)

مجموعة هاري هولتزمان - نيويورك.



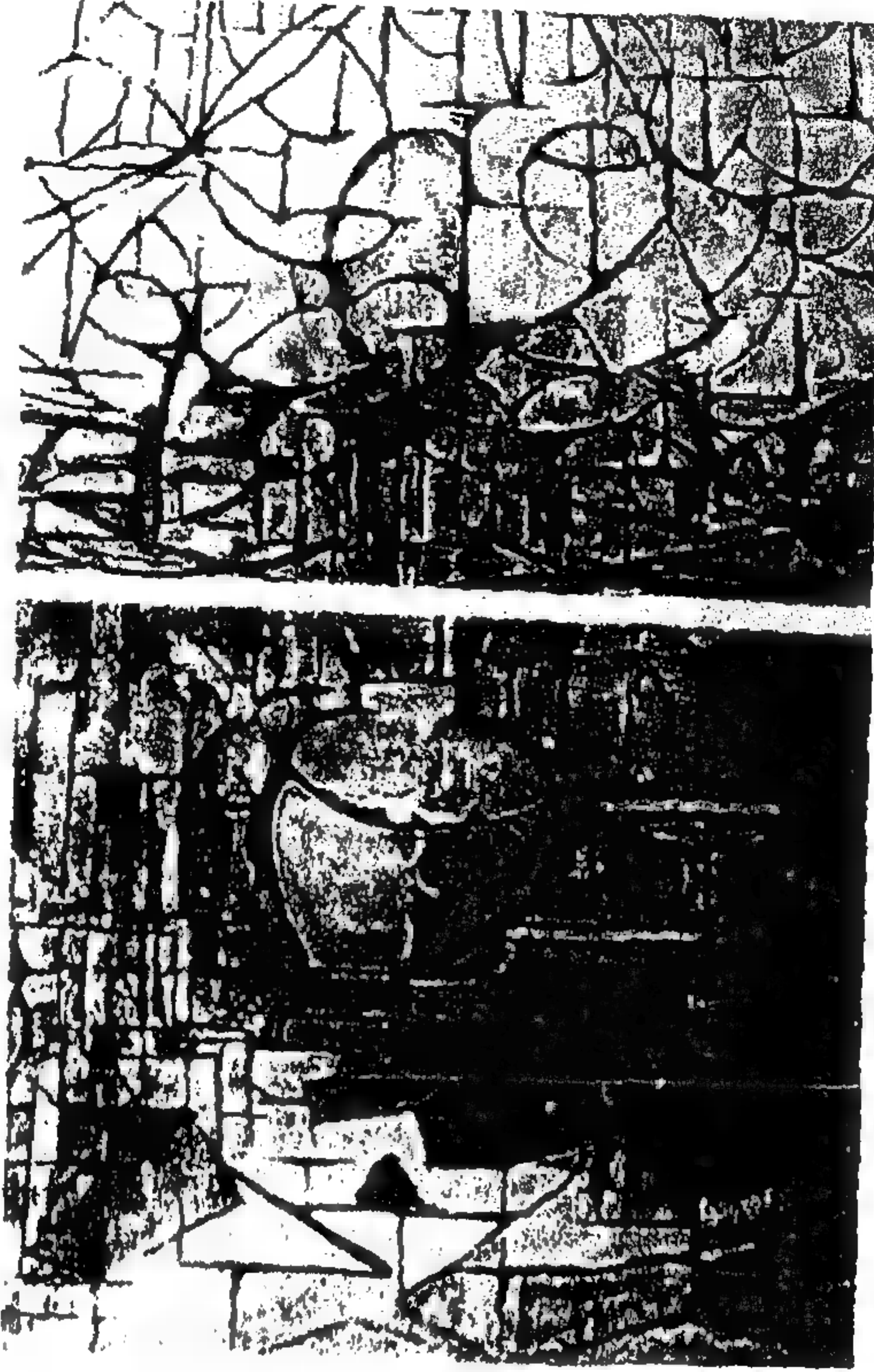
شكل (٦٥)

تكوين بالأحمر و الأزرق و الأصفر - ١٩٢١م

زيت على توال (٥٠*٨٠ سم)

متحف جيمينت

نلاحظ في اللوحتين السابقتين ايتقادة موندريان من فكر و فلسفة الفن الاسلامي حتى وصل الى التجريد المطلق ، والذي اعتمد هنا على الخطوط و المساحات الهندسية الصارمة ، وكذلك اعتمد على اللون الواضح الصريح في تلخيصه.



شكل (٦٦)

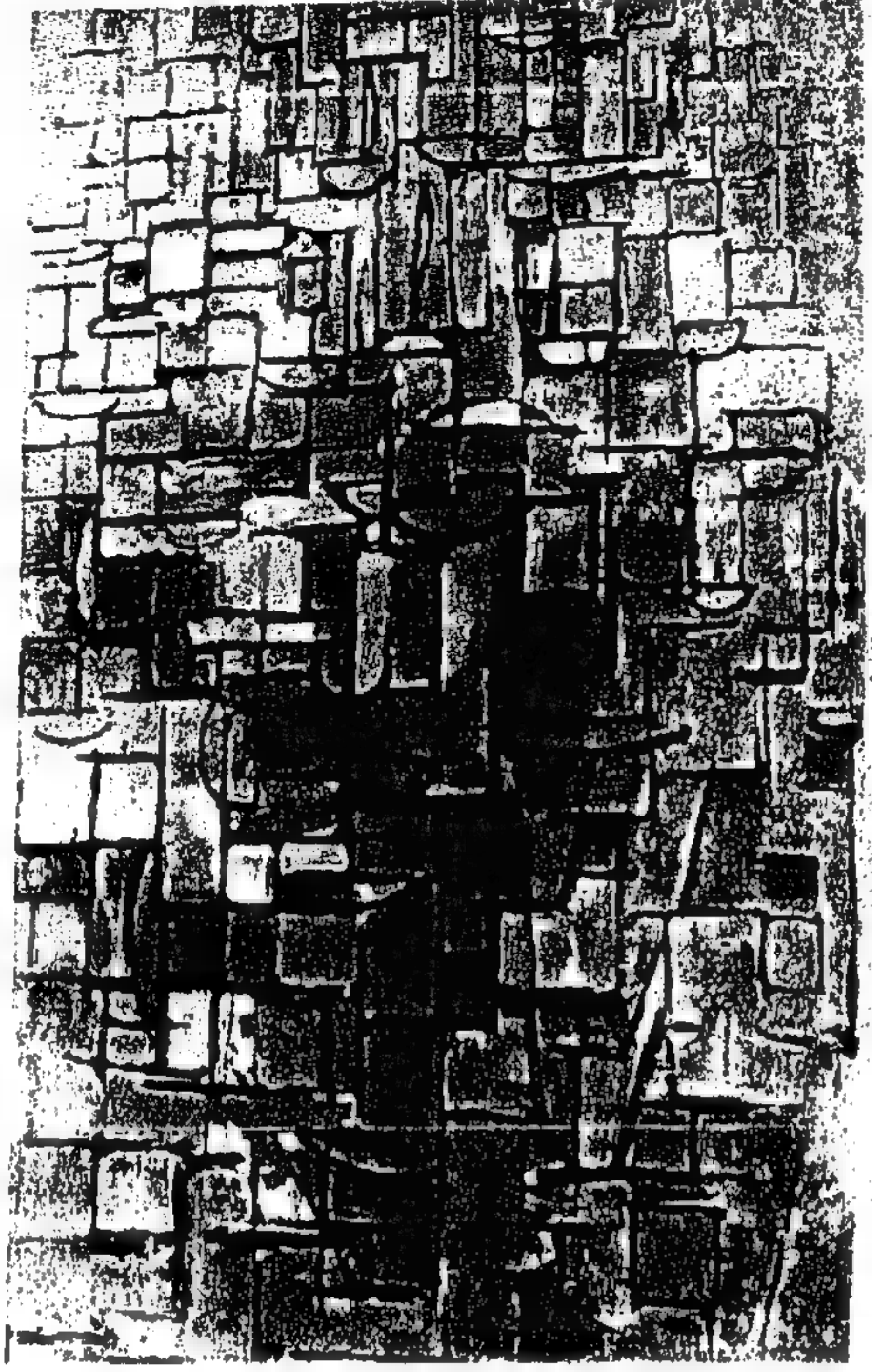
لوحة طبيعة صامتة - ١٩١٢م

زيت على توال (٧٥*٩١ سم)

متحف جيمينتي

الجزء الأول من اللوحة مستوحى من شكل نبات الزنجبيل ^(١) وفي كلا الجزئين كانت الاستفادة من التقسيمات الهندسية و الخطوط الواضحة الموجودة في الفن الاسلامي ، ولكن استخدمها الفنان بطريقة حسية فظهرت مساحات غير متساوية.

(1) htalo tomassoni : mondrian. / crown publishers Inc : USA, 1970.



شكل (٦٧)

تكوين للفنان موندريان - ١٩١٢م

زيت على توال (٧٨*٩٣ سم)

متحف كروغر مولر، اوترلو

لوحة تعتمد على التخطيط الهندسي المترابط النابع من حس الفنان.
يذكرنا التكوين بمنظر لمدينة اسلامية من حيث تداخلات منازلها و شوارعها.

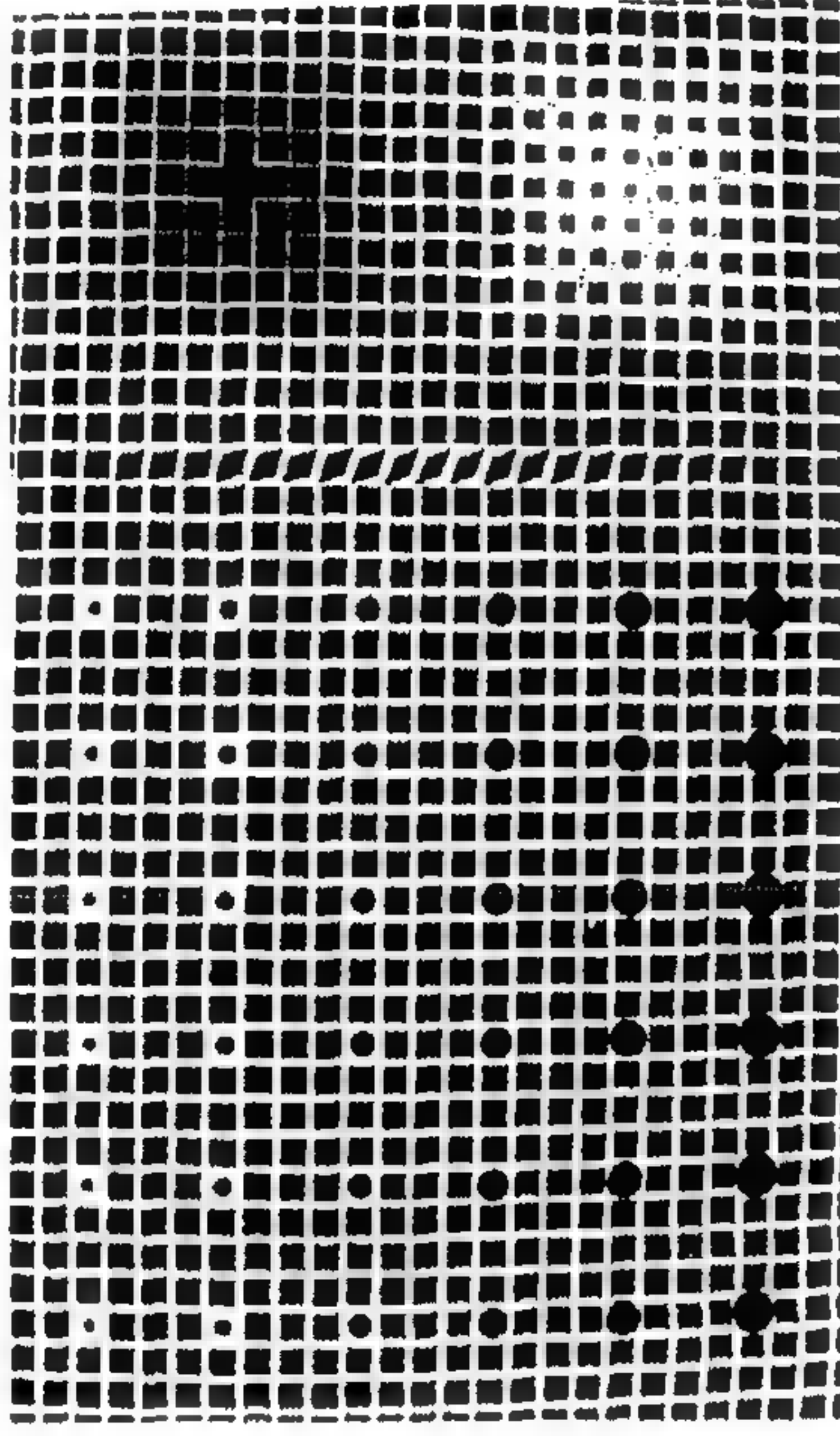
فيكتور فاساريللي: Victor Vasairilly

- "الخاصية التي تظهر في أعمال فاساريللي هي من خصائص الفن الإسلامي، وهي الحركة داخل إطار ثابت. - تأثر فاساريللي بالمضمون في الفن الإسلامي لما تميزت أعماله بعلاقاتها الهندسية التي تحمل فكر وفلسفه الفن الإسلامي في الإيقاع والتنظيم" (١).

- "أعماله تلتقي مع الفن الإسلامي فهي جميعاً أشكال جمالية مجردة غير قابلة للقياس، وليست مرتبطة بفترة زمنية معينة بقدر ارتباطها بجمال وتفرد تجريدي يصلح لكل الأزمنة والعصور" (٢). - هذا التكرار اللانهائي للأشكال الهندسية المجردة (الدائرة والمربع) في الكثير من لوحاته هو أسلوب التكرار في الزخارف الإسلامية.

- استطاع كل من فاساريللي وموندريان أن ينهجا منهج الفن الإسلامي من حيث المضمون والفكر الفلسفي للإيقاع والتنظيم والتصميم الذي يتمتع به الفن الإسلامي واستطاع كل منها أن يبدع أعمالاً فنية ذات أنماط تنتمي للفن الإسلامي شكل (٦٨) (٦٩).

(١)(٢) فاروق ناجي حسنين : ماجستير (العناصر الزخرفية في التصوير الإسلامي وأثرها على فن التصوير المعاصر) - كلية الفنون الجميلة : جامعة حلوان ، ١٩٨٩م . ص ١٨٠ ، ١٩٠ .



شكل (٦٨)

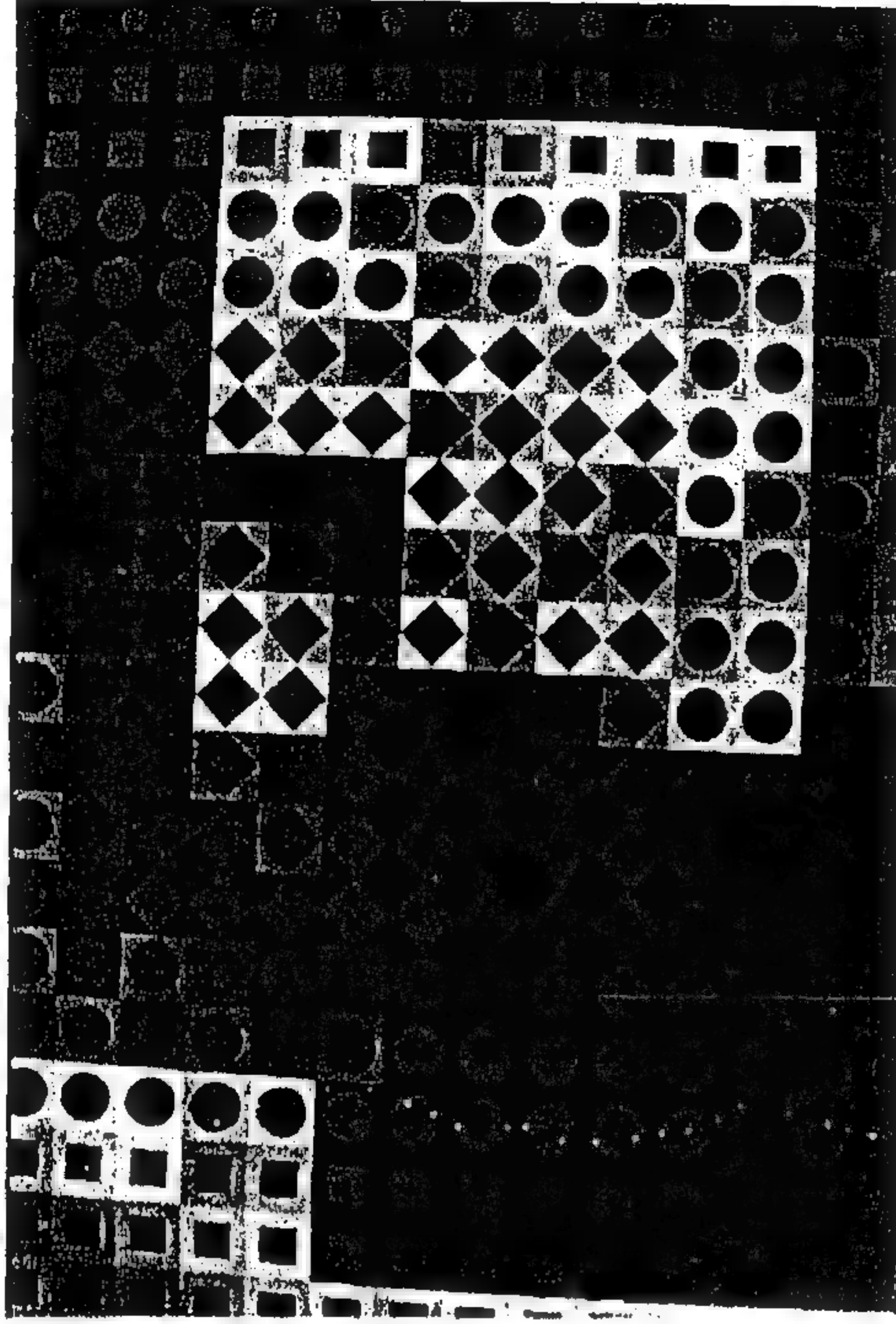
تكوين للفنان فيكتور فاساريلى - ١٩٥٩ م .

(١٥٢ x ٢٤٢ سم)

جاليرى تات ، لوندريس .

"يوضح هذا الشكل إستفادة الفنان من أشكال

المشربية فى الفن الإسلامى"



شكل (٦٩)

تكوين للفنان فيكتور فاساريلى - ١٩٦٤م .

كولاج (٢١٠ x ٢٠٠ سم)

جاليرى جاتيس سيدنى ، بيويورك .

"يوضح الشكل إستفادة الفنان من التقسيمات الهندسية للتصميم ككل ، وكذلك تسطيح اللون ، وكذلك إستخدام الألوان بجرأة فيظهر الأحمر كلون قوى مع الأبيض والأسود"

الباب الثالث

التصوير الجداري و التطبيقات العملية

الفصل الأول
التصوير الجداري

الفصل الأول : التصوير الجداري

Musal Painting

- يطلق المصطلح الفني Mural Painting علي التصوير الجداري، ويقصد به التصوير الذي يطبق علي الجدران والسقوف بأية وسيلة مستخدمة كالفرسكو أو الموزايكو أو الزيت أو غيرها.
- جاءت كلمة Murus من كلمة لاتينية Mural تعني الحائط ، كما يطلق أيضاً علي الصور الجدارية في اللغة الإنجليزية (١).
- هناك الآن العديد من الخامات التي تصلح استخدامها في التصوير أو الرسم علي الجدران، وهذه الخامات هي:- (الموزايكو - الأفريسك - الزيت - البلاستيك - الأكريلك)

١ - الفسيفساء - الموزايكو (Mosaic):-

- (I) " الفسيفساء كلمة مشتقة من اللغة اليونانية والمقصود بها الموضوعات الزخرفية المؤلفة من أجزاء صغيرة ومتعددة الألوان من الزجاج أو الحجر وتثبيتها بعضها إلي جانب بعض فوق الجص أو الأسمنت وقد تكون هذه الموضوعات الزخرفية هندسية أو نباتية أو رسوم كائنات حية ، والأغلب أن تكون تلك الأجزاء الصغيرة مكعبات دقيقة " (٢).
- (II) " عبارة عن تصميمات فنية مبنية علي قطع صغيرة أو فصوص ذات ألوان متعددة تصاغ علي حسب التصميم وتطبق أما علي الأرضيات أو الجدران ، فسي لوحات مستقلة وقد تكون هذه القطع من الأحجار أو الرخام أو الخزف أو الصدف أو الزجاج وتلصق بعضها إلي جانب بعض علي طبقة من الجص أو الملاط بحيث تؤلف زخارف وصوراً.

(١) (٢) د / أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الاسلامي ، نشأته وموقف الاسلام منه وأصوله ومدارسه . - الدار المصرية اللبنانية : ١٩٩١م ص ٤٥ ، ٤٦ .

(III) وقد برع الرومان في هذا الفن ، وتبعهم المسيحيون الأوائل الذين استخدموا الزجاج بألوانه البراقة، وحبهم للون الذهبي لقدسيته في عقيدتهم ثم استخدم الفنانون المسلمون في التصوير الجداري^(١).

٢ - الفريسكو:

" كلمة فريسكو Fresco كلمة إيطالية تعني "رطب"، وهو التصوير الجصي بالألوان المائية، أو مصطلح الفريسكو أو الأفريسك وهو أسلوب من أساليب التصوير علي المصيص (الجص) وتنفيذ الألوان عليه أحياناً وهو رطب أي قبل تفاعله الكيميائي وجفافه"^(٢).

وأصبح الآن هناك الكثير من الخامات البديلة للفريسكو كالزيت والأكريلك والبلاستيك، نظراً لسهولة استخدامها وإمكانية تصحيح الأخطاء فيها وتعدد درجات الإضاءة من الفاتح إلي القاتم وكذلك تعدد الملامس عن طريق ضربات الفرشاة المختلفة.

هناك شروط أساسية علي المصمم أن يراعيها قبل وضع التصميمات الخاصة بالتصوير الجداري.

(١) معرفة طبيعة المكان ووظيفته واستعمالاته وإمكانيات وضع التصوير فيه بحيث يبدو التصوير وكأنه جزء لا يتجزأ من المكان وبأي حجم حتي يتناسب مع المكان سواء كان فندقاً - منزلاً - محلاً تجارياً وغيره.

(٢) مراعاة مناسبة الموضوع المختار للمكان ، فمثلاً في فندق يغلب أن يكون الاتجاه موجة للسياحة.

(٣) يجب أن يكون طراز الرسم مناسباً لطراز المكان فلا يصح أن تكون العمارة ذات طراز فرعوني مثلاً ويكون التجميل الجداري ذو طراز اسلامي.

(١) د/سعاد محمد ماهر : الفنون الاسلامية - الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦م ص ٢١٦ .

(٢) د / أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الاسلامي ، نشأته وموقف الاسلام منه وأصوله ومدارسه - الدار المصرية اللبنانية : ١٩٩١م ص ٤٥ .

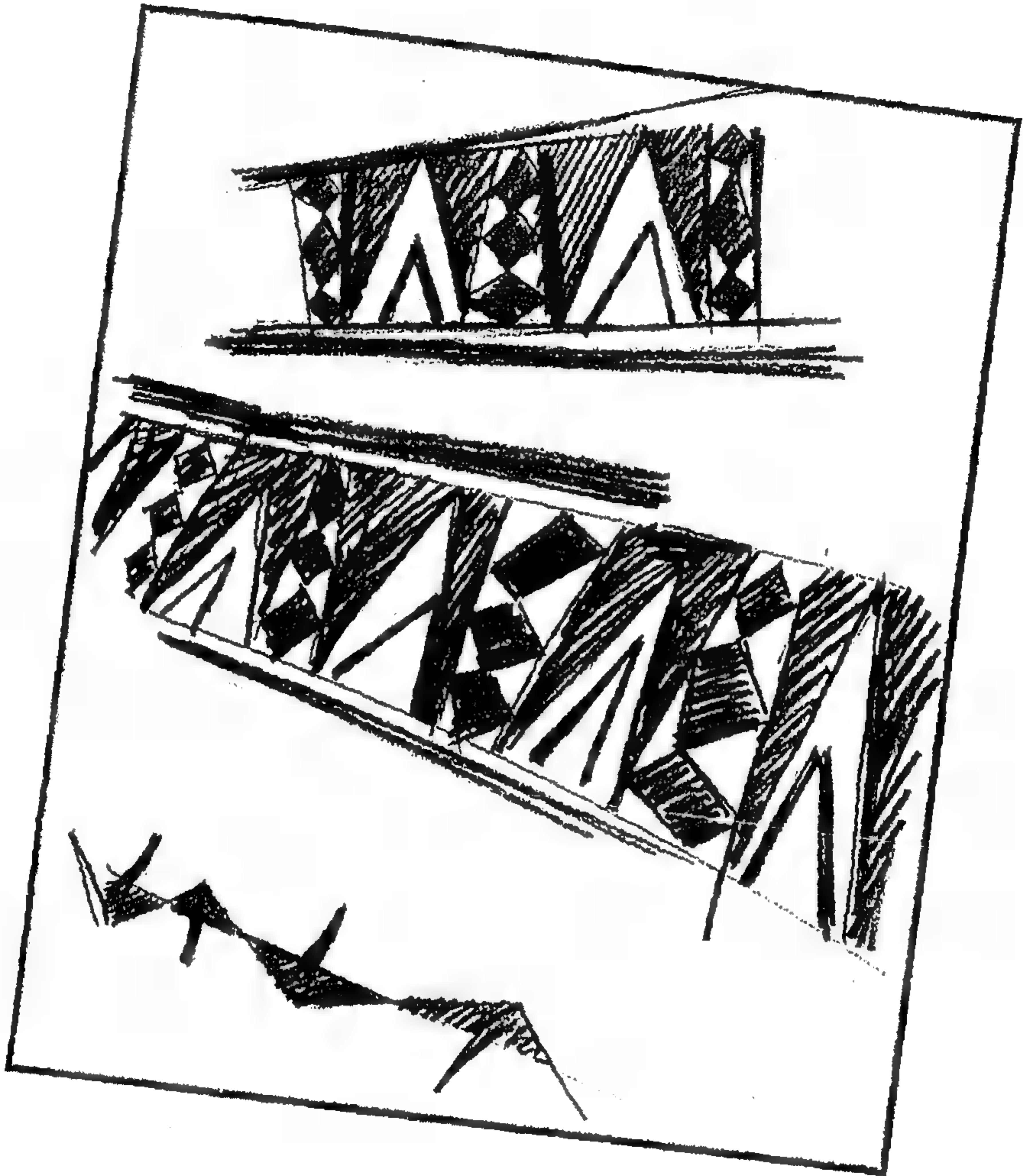
- (٤) مراعاة ابعاد المكان أو القاعة التي بداخلها سيوضع التصوير الجداري فيجب أن يتناسب مساحة اللوحة مع الأبعاد وكذلك أحجام العناصر وطريقة معالجتها.
- (٥) مراعاة إضاءة المكان وقدرتها علي توضيح الشكل المرسوم والتأكيد عليه أو إعطاء البطولة بالنسبة لباقي الجدران في المكان، ومناسبتها لخامة التجميل والتصوير.
- (٦) البحث عن الخامة المناسبة للمكان سواء من ناحية ملائمتها للتجميل والمفروشات أو من حيث تقديمها وظيفة أخرى تخدم المكان فمثلاً في قاعة أفراح لا يصح استخدام الموزايكو في تجميل الجدران أو عمل تصوير جداري مثلاً وذلك لأن هذه الخامة تعكس الأصوات وكذلك الإضاءات فبذلك يصبح الصوت داخل القاعة له رنين عالي، والإضاءات تحجب الرؤية عن المنظر المرسوم فتتسبب في عدم وضوح التصوير.
- (٧) يجب أن يوضع التصميم بحيث يمكن للمشاهد أن يراه من عدة زوايا مختلفة وكذلك يفضل أن يوضع في الحائط الذي يأخذ دور البطولة في المكان حتي يمكن مشاهدته من علي أبعاد مختلفة وكذلك حتي يظهر الشكل بصورة كاملة.
- (٨) من كل ما سبق وبالإضافة إلي اختيار الألوان يستطيع الفنان أن يجعل التصوير الجداري متعاشياً مع المكان، ويبدو وكأنه جزء لا يتجزأ منه ويصبح جزءاً مهماً جداً ولا يمكن الاستغناء عنه أو استبداله بالنسبة للتجميل الموجود في باقي القاعة.
- (٩) يمكن للفنان أن يقوم بتكرار وحدات أو ألوان مما هو موجود في التصوير في باقي الجدران أو حتي في الجدار نفسه الموجودة بداخله التصوير - عندما يكون حجمه صغيراً أو جزءاً من مساحة الحائط - < ٤٠ ع من أنواع الترابط في التجميل العام للمكان.

الفصل الثاني

التطبيقات

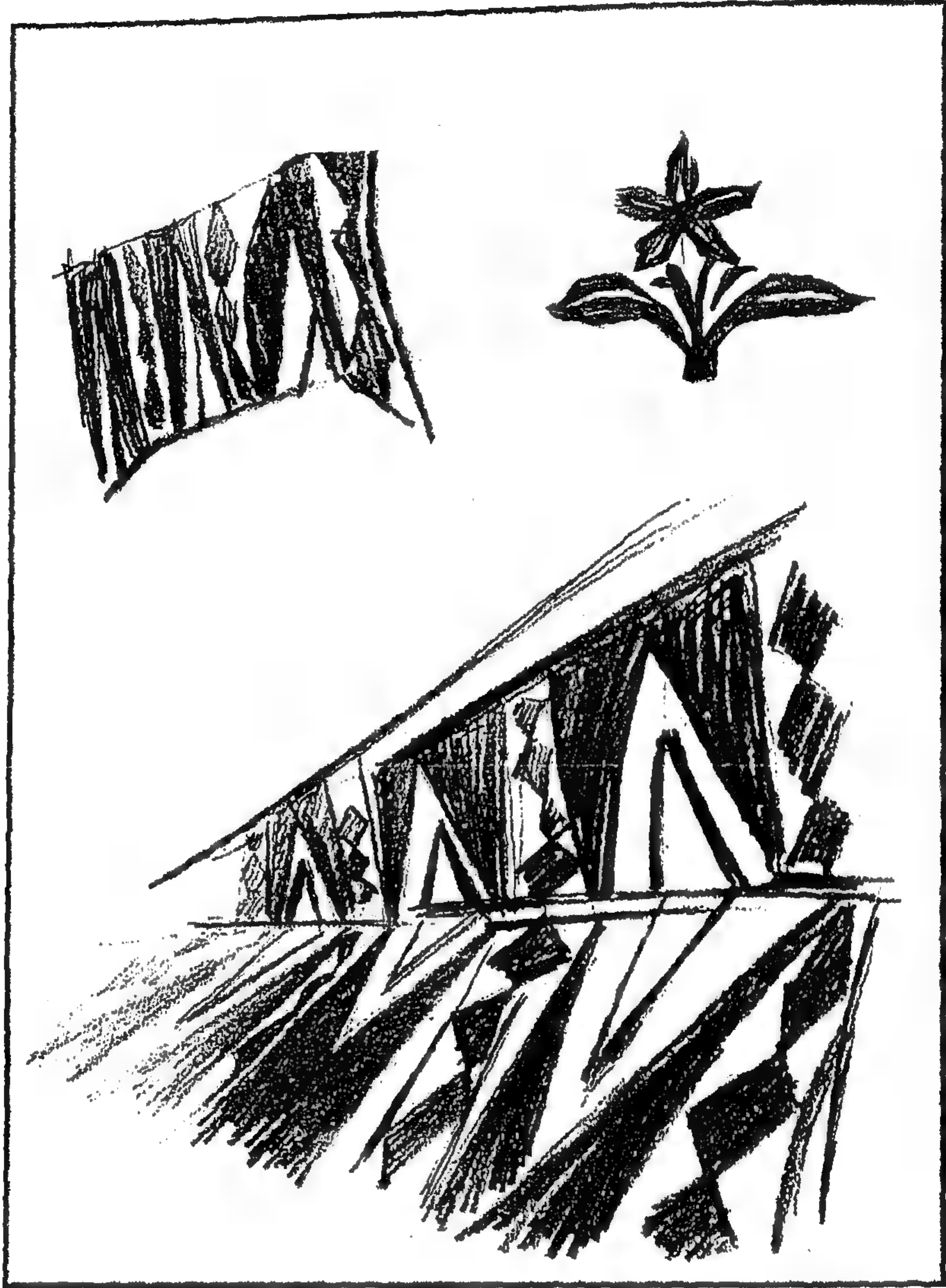
(١) الزخارف الهندسية

- وحدات زخرفية تعتمد على الخطوط الهندسية .
- الملمس خشن وكذلك الإيقاع .
- تعتمد بشكل كبير على علاقة الوحدة الزخرفية بالخلفية ، والفراغ حولها .
- تعتمد في كثير من الأحيان على التكرار وهي أيضاً قابلة للتكرار .
- يمكن أن تستعمل في التصميمات الجدارية المختلفة كأشكال زخرفية داخل الكرائيش أو الوزرات .



شكل (٧٠)

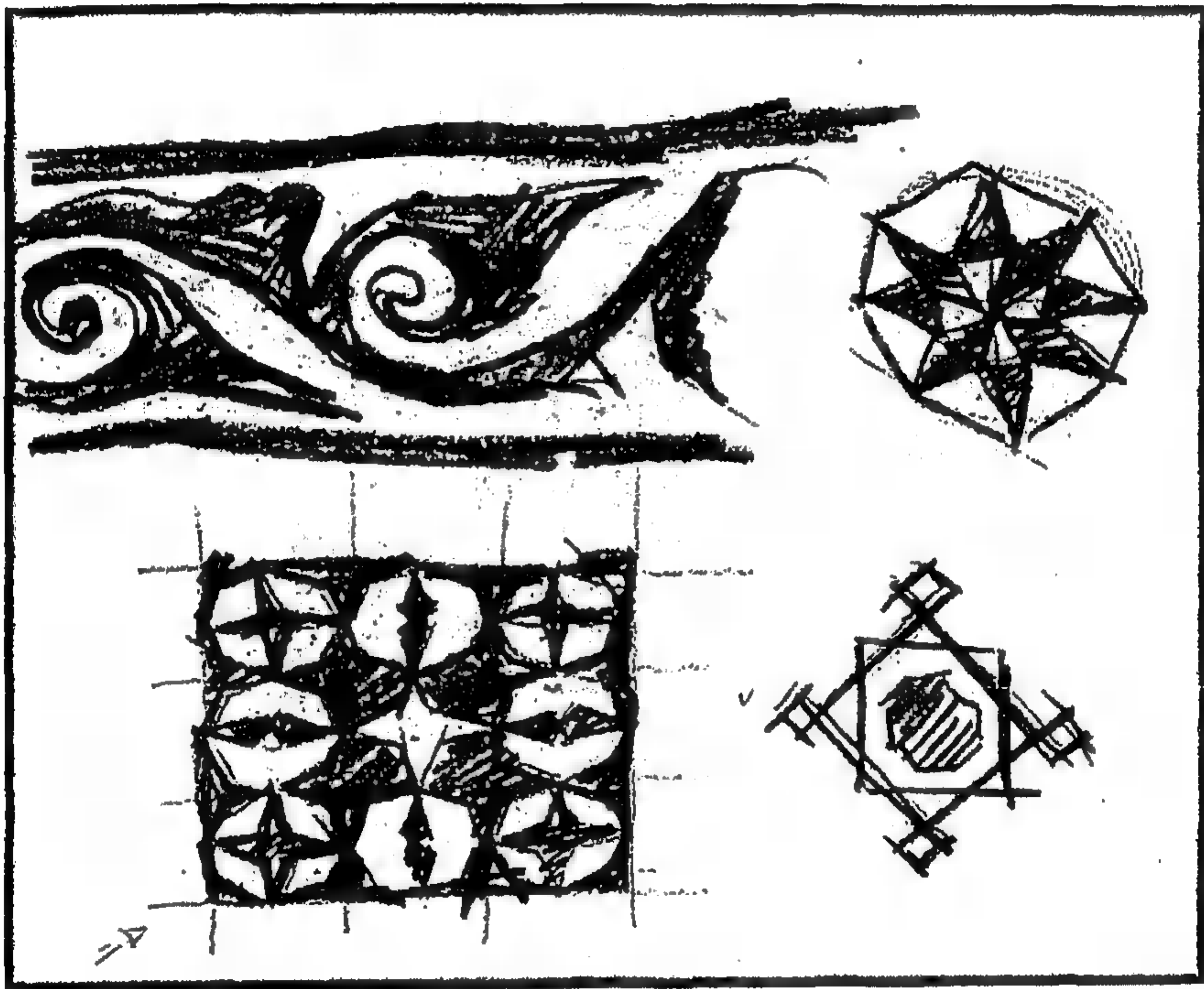
"التنظيم القائم على منهج هندسي من خلال تنظيم المساحات والخطوط السوداء في تقابل المساحات والخطوط البيضاء لكي تعطى الإحساس بالمنظور وحيث تتدرج من مساحات كبيرة إلى مساحات صغيرة في البعد الثالث ، التكرار وسيلة من وسائل التنعيم والإحساس بالحركة"



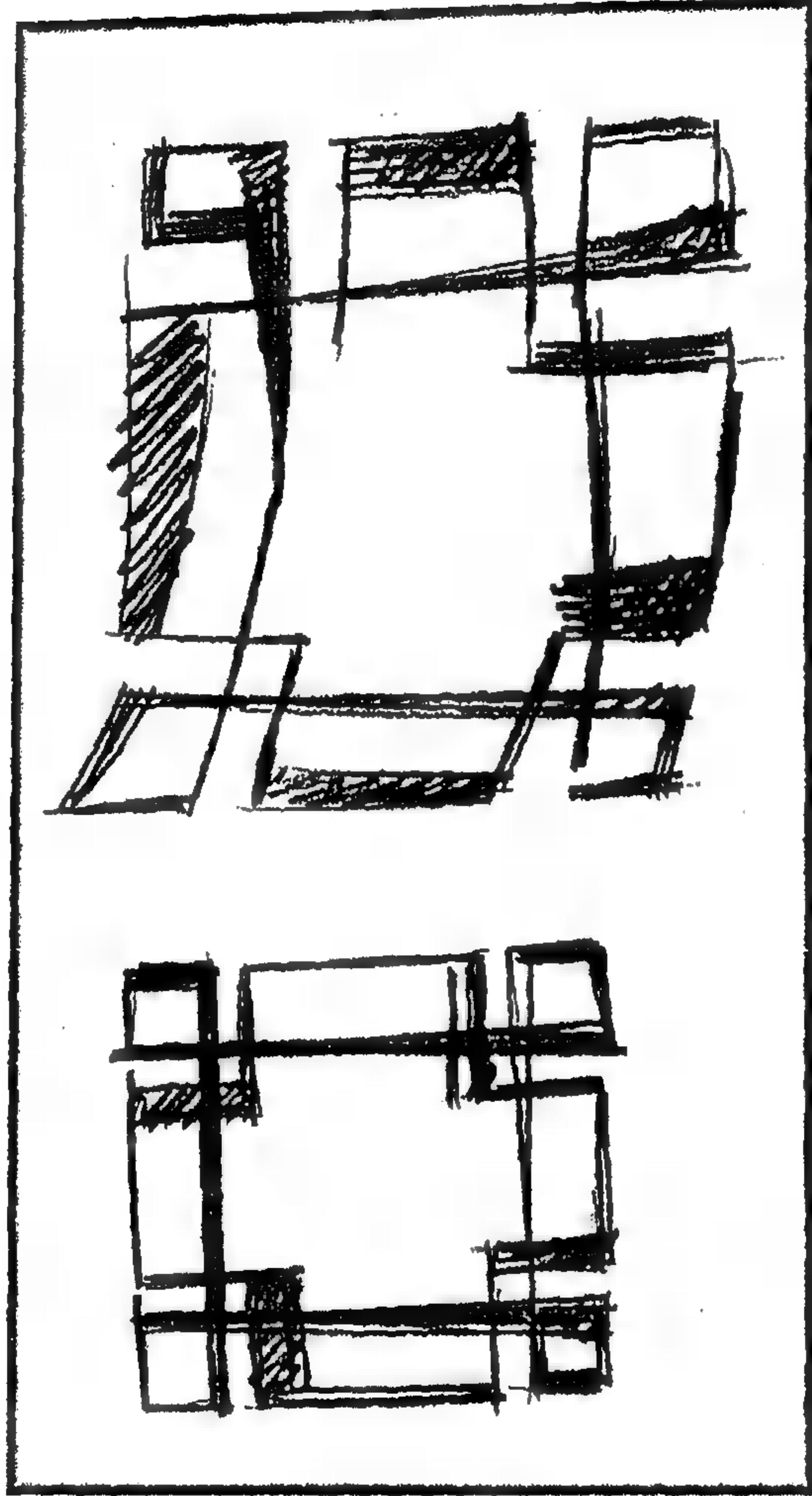
شكل (٧١)

"إستخدام الخطوط في تظليل المسطحات يجعلها أكثر تعبيراً عن الحركة ويحول
الفكرة من مجرد مسطحات زخرفية إلى علاقات خطية لها قدرات تعبيرية
واضحة "

شكل (٧٢)

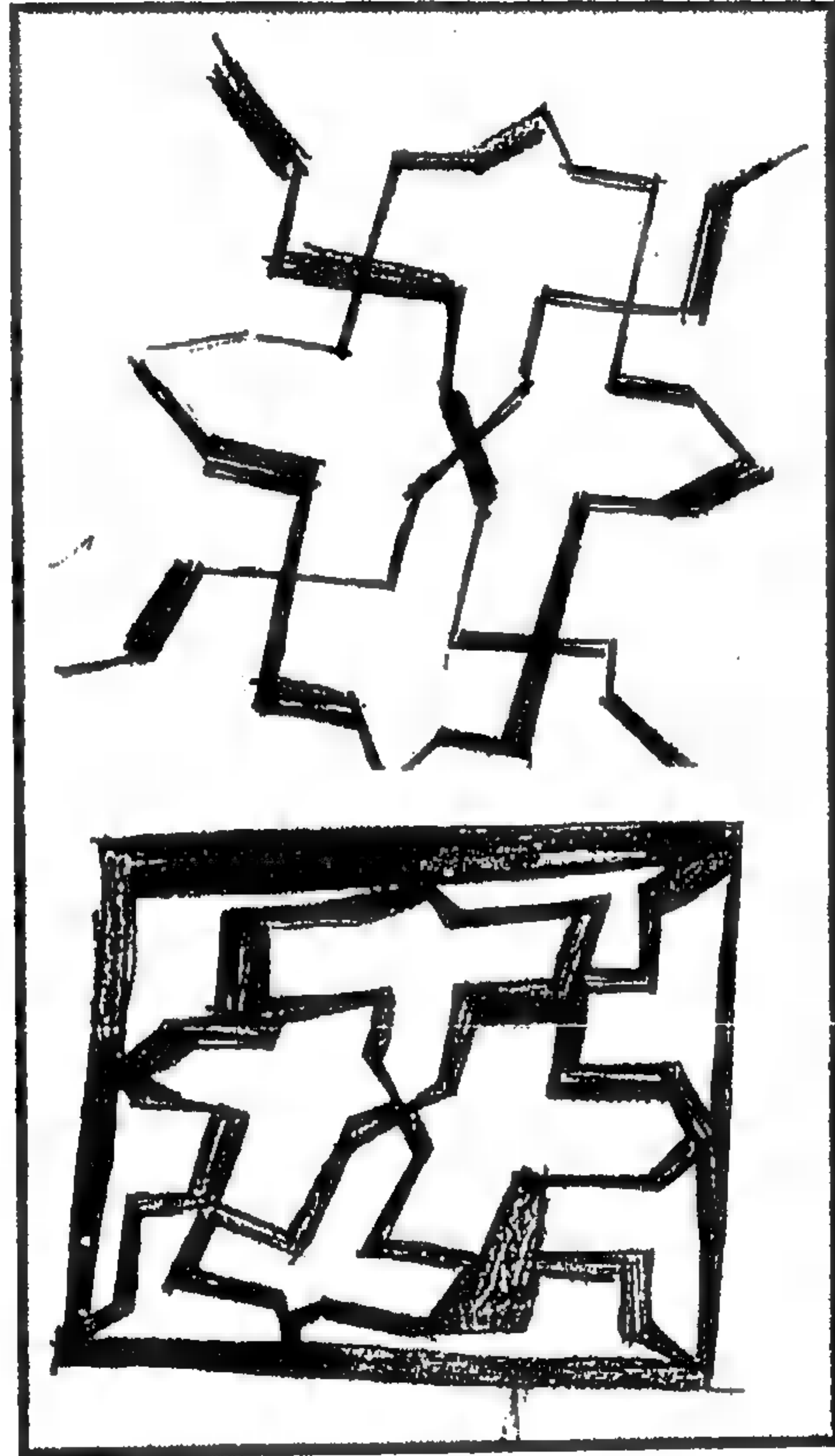


"التنظيم من خلال مفهوم واعى للتكرار يعطى إحساس بالتناسل"



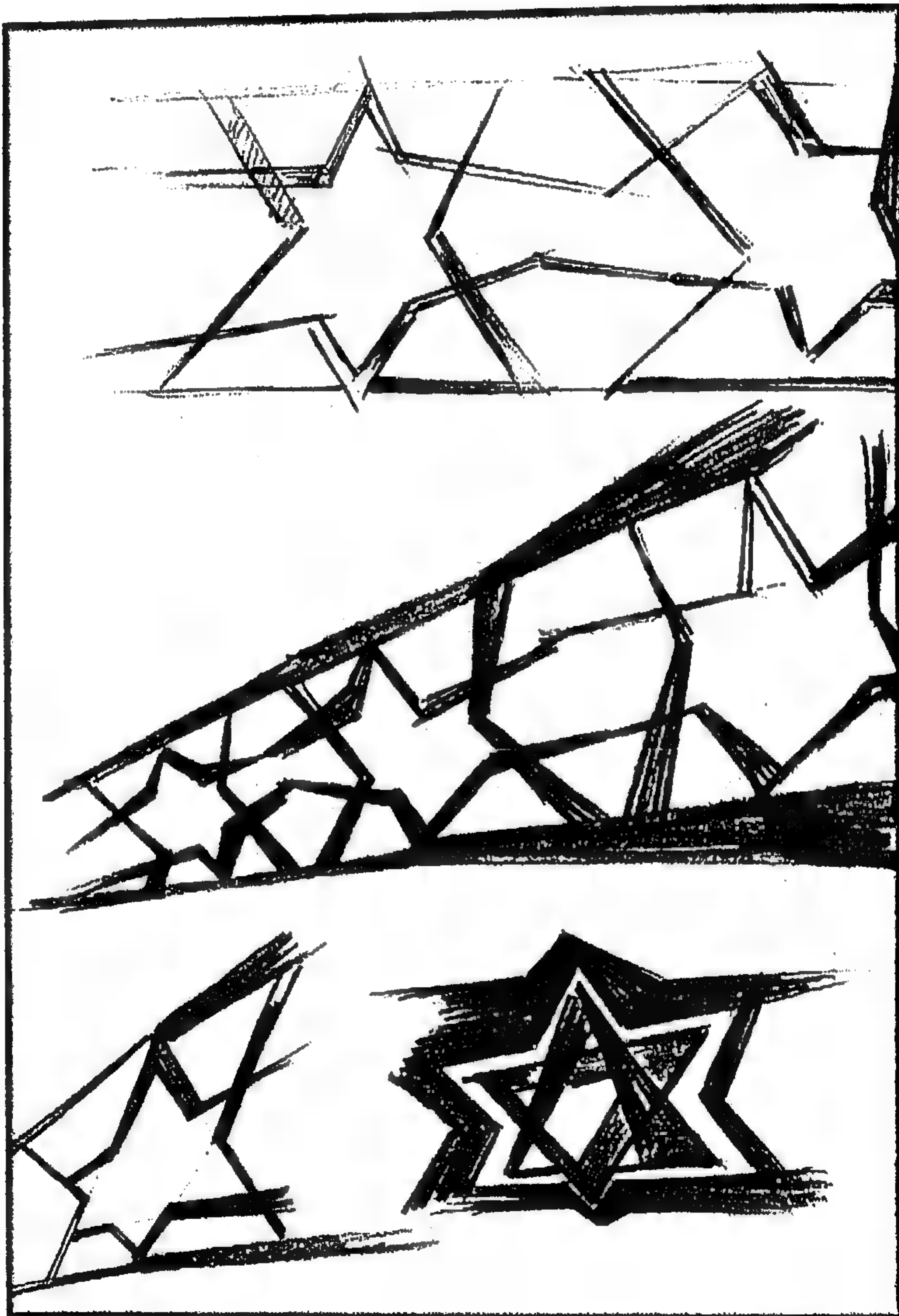
شكل (٧٣)

عندما تكون الأشكال مستقرة وتعطى الإحساس بالأتزان تكون الخطوط في اتجاهات أفقية أو قائمة على خط الأفق بينما ترى الإحساس بالحركة كلما اتجهنا إلى الخطوط المائلة"

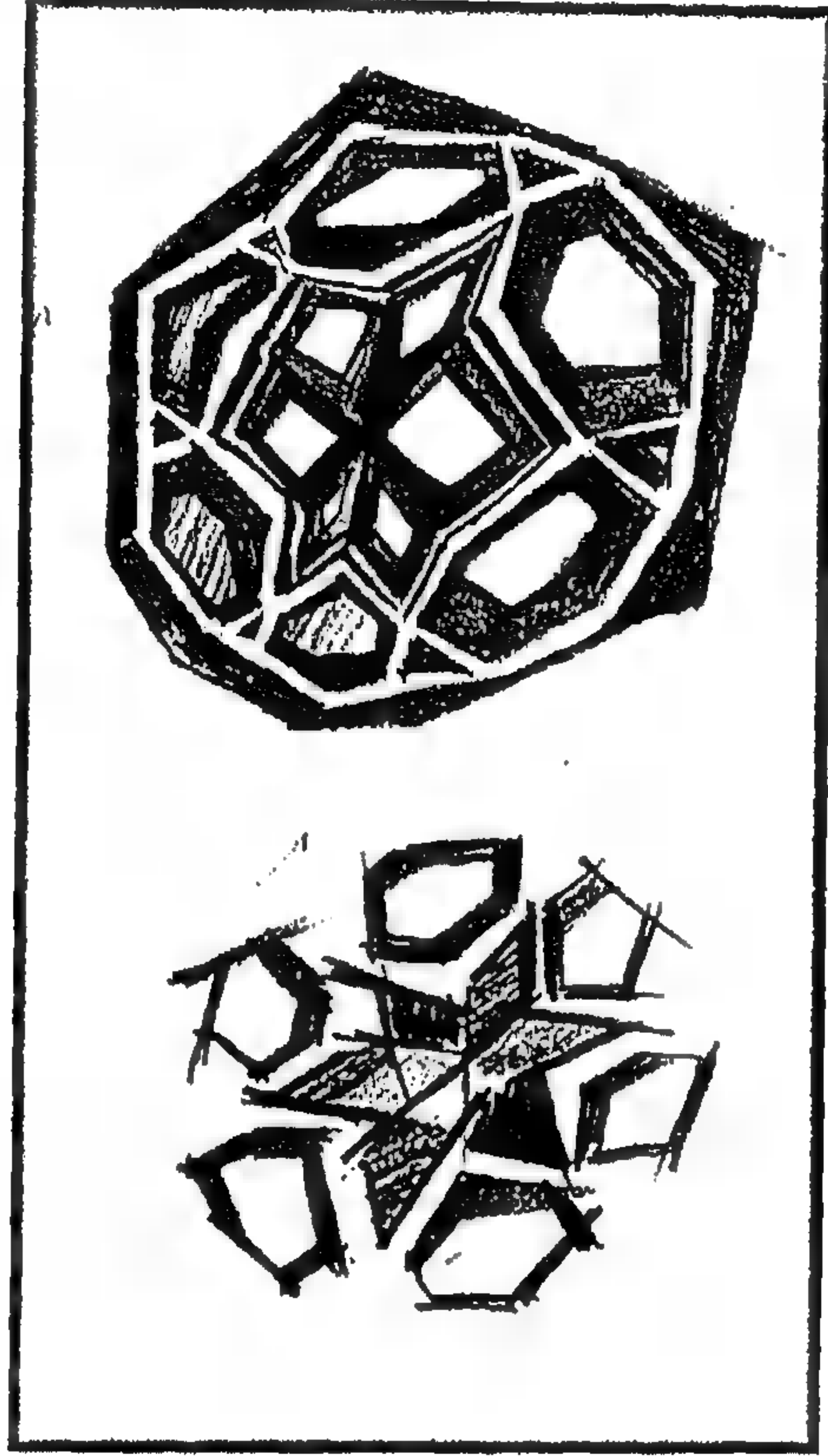


شكل (٧٤)

"بينما تكون الأشكال الهندسية أكثر قدرة على الحركة في الفراغ وتحقيق أكبر قدر من الحركة والأيقاع"



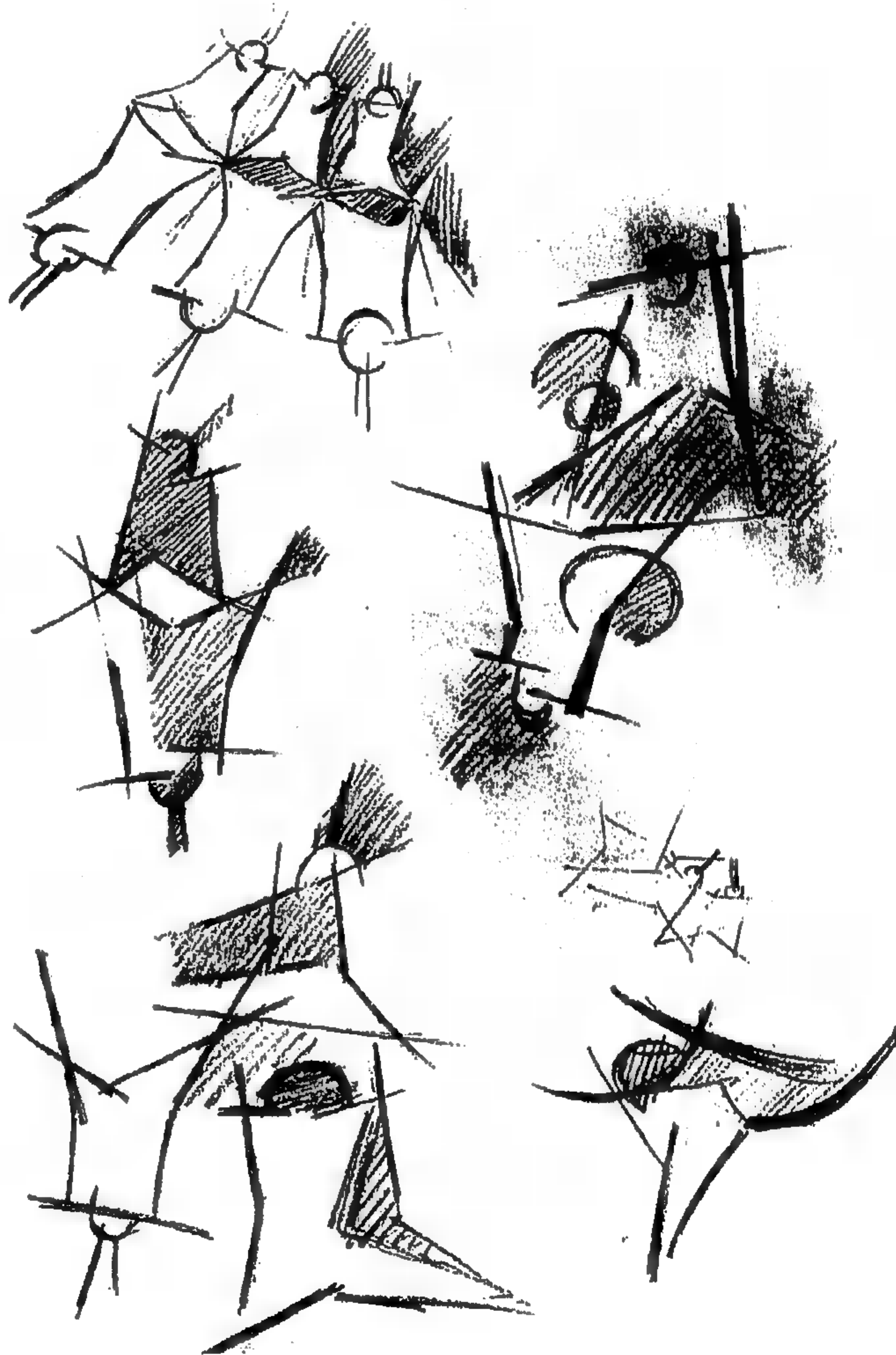
شكل (٧٥-أ)



شكل (٧٥ - ب)

شكل (٧٥) - (أ ، ب)

"النجمة هي علاقة بين خطوط حادة محددة المعالم واضحة في علاقتها مع الفراغ محدثة نوع من قوة الاندفاع لأحد الاتجاهات كما يمكنها تحقيق التجسيم رغم الإعتماد الكامل على الخطوط والمساحات الهندسية الصريحة"



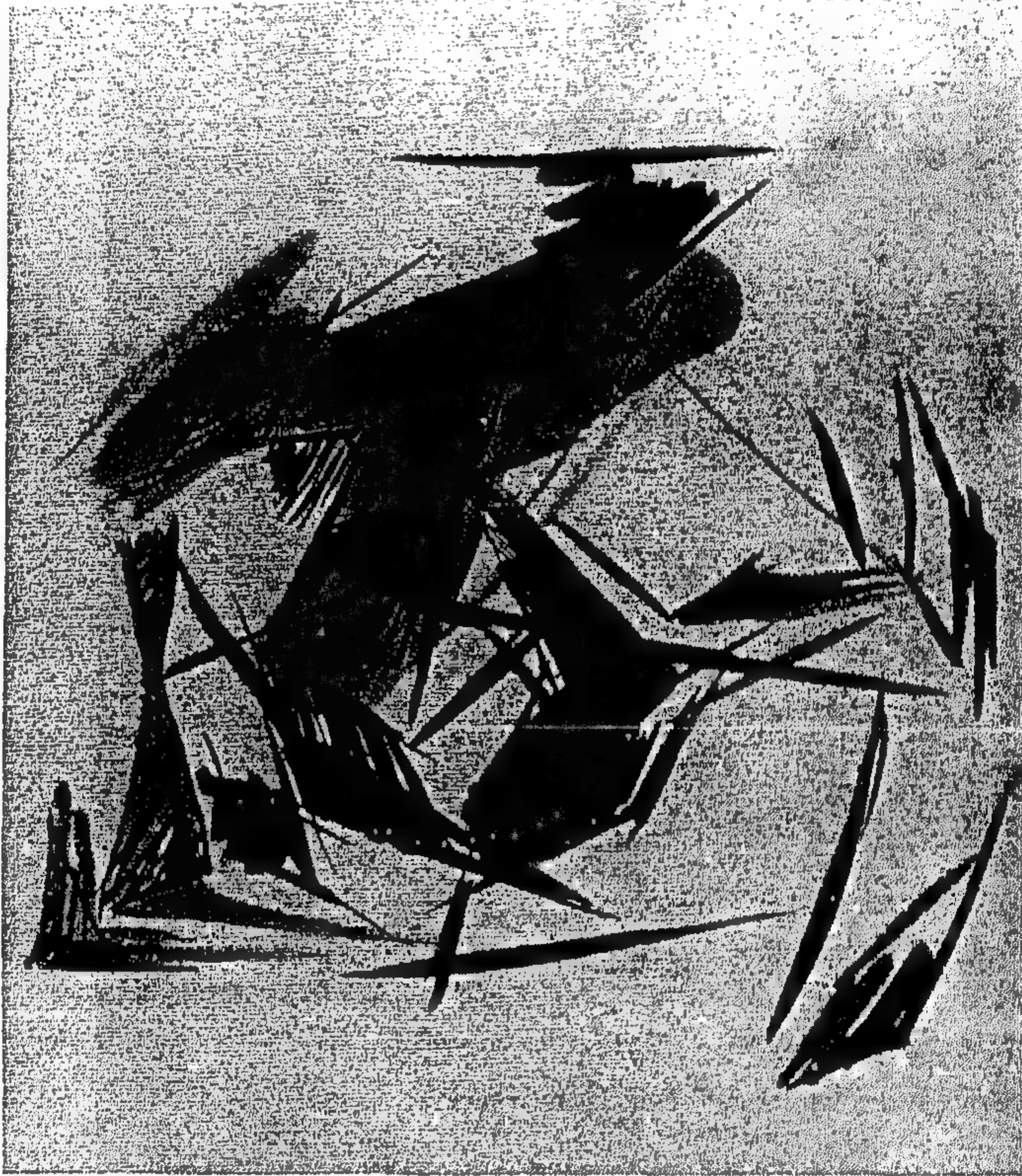
شكل (٧٦)

"التجريد والعلاقات التي تستمد أصولها من النسب الإنسانية"



شكل (٧٧)

"نفس الوحدة السابقة وهي تتحول إلى أشكال تتلاشى خطوطها مع الفراغ من حولها"



شكل (٧٨)

"علاقة بين خطوط حادة ومساحات حادة وواضحة مع الفراغ ويمكن أن تطير
الخطوط في الفراغ في جميع الاتجاهات محققة التجسيم"



شكل (٧٩)

تتحول الخطوط لتوحي بشكل طائر"

(٢) الزخارف النباتية

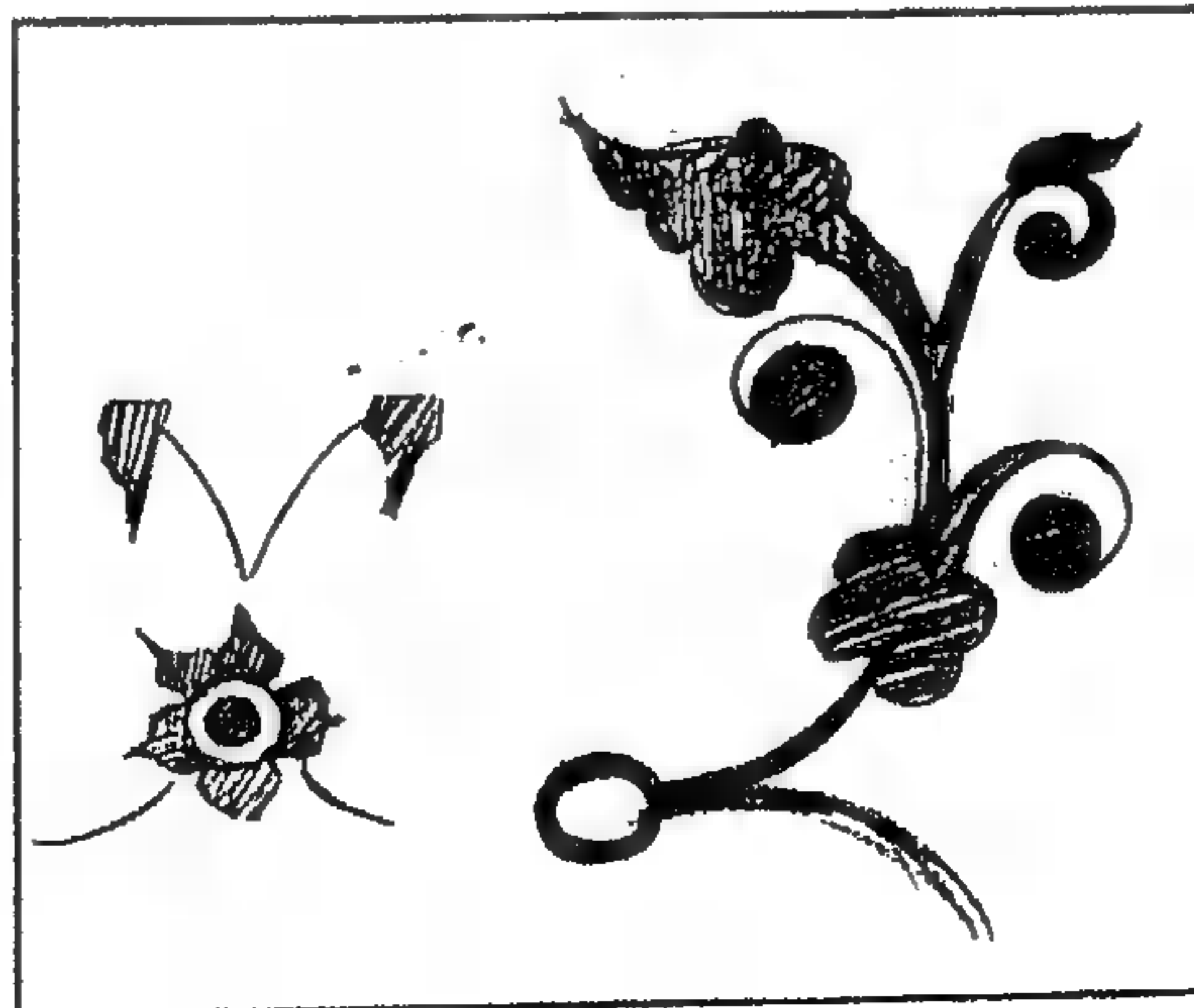
- من أعمال الباحثة شكل (٨٠ ، ٨١ ، ٨٢)
- وحدات زخرفية تعتمد على رشاقة الخط (الإيقاع السلسي)
- زخارف نباتية محورة .
- يمكن أن تستعمل داخل التصميمات بطرق زخرفية مختلفة كال تكرار والتقليل
- وغيره وبذلك تصلح للاستخدام كتصميمات لورق من حائط أو قماش مختلف الاستعمالات .



شکل (۸۰)



شکل (۸۱)



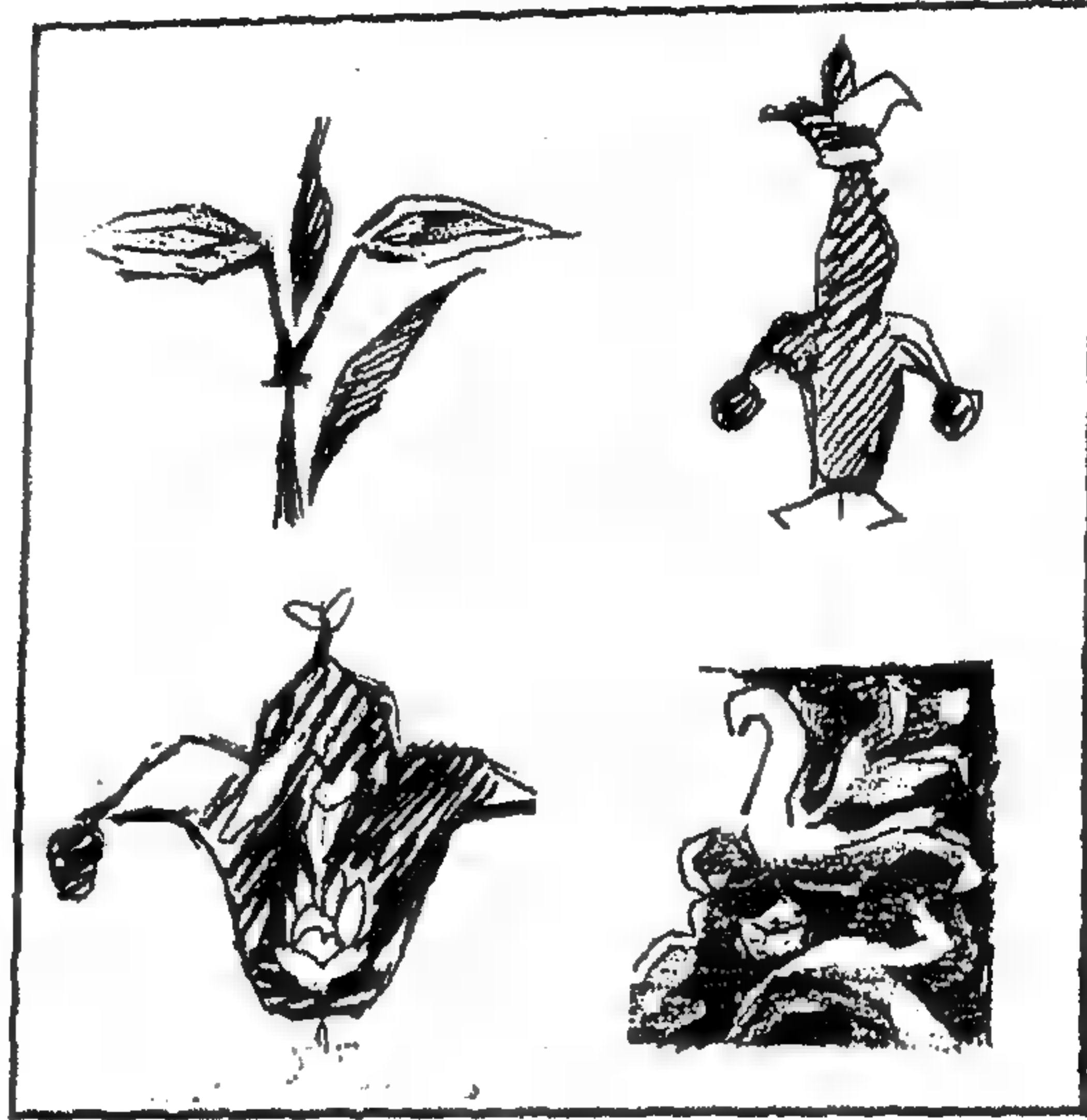
شکل (۸۲)

(٣) وحدات زخرفية تعتمد على الزخارف النباتية

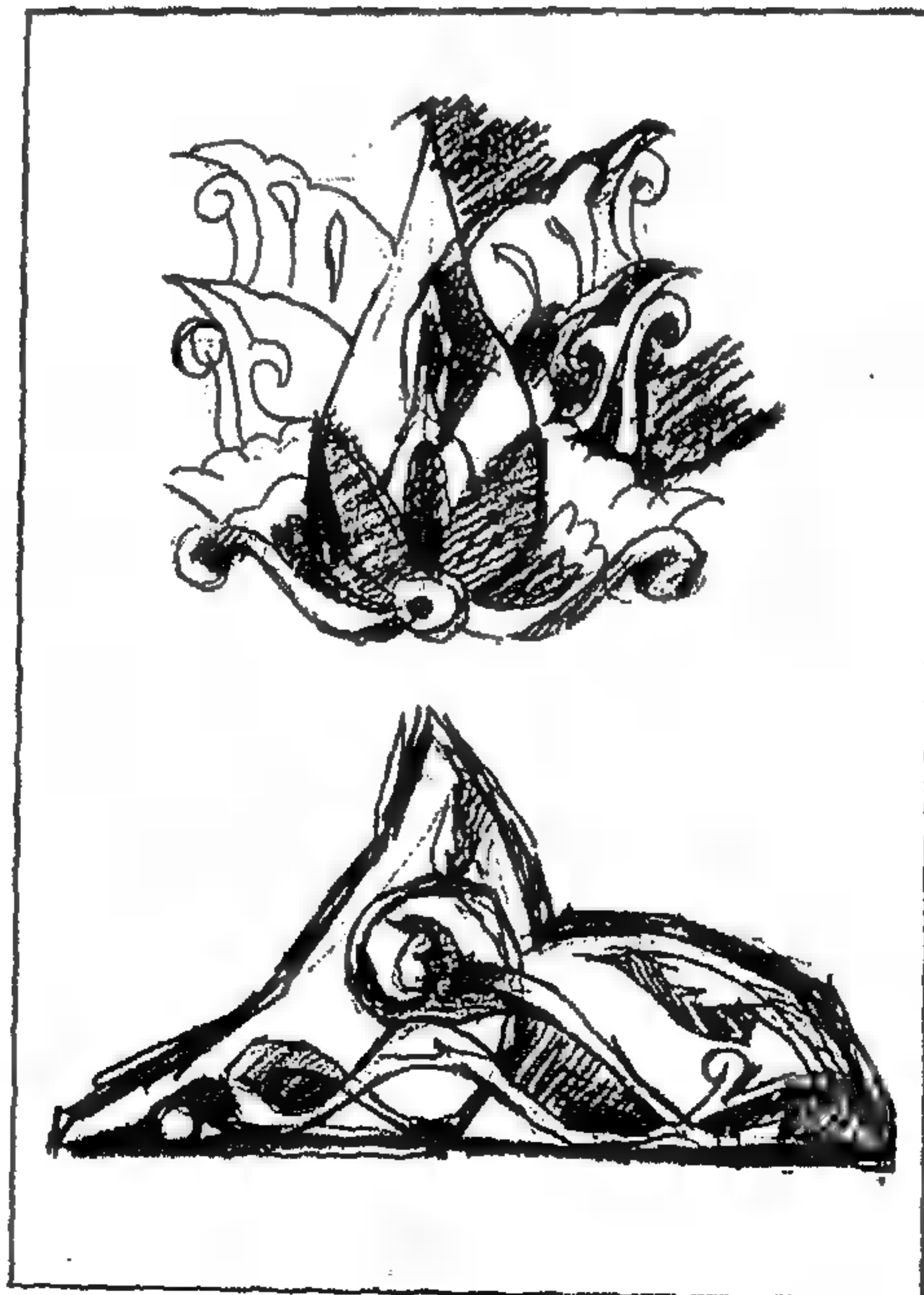
- من أعمال الباحثة شكل (٨٣،٨٤،٨٥،٨٦،٨٧،٨٨،٨٩،٩٠) .
- وحدات زخرفية نباتية محورة بطريقة هندسية وبخطوط حادة تعطى إحياء بالتجسيم .
- الخطوط الحادة تعطى ملمس خشن يوحي بالحركة ، ويمكن إستخدامها كوحداث زخرفية داخل أنواع مختلفة من التصميمات كتصميمات لبلاطات خزفية وأقمشة مختلفة الاستعمالات وكذلك ورق حائط ، وكذلك كتصميمات لوزرات حائطية .



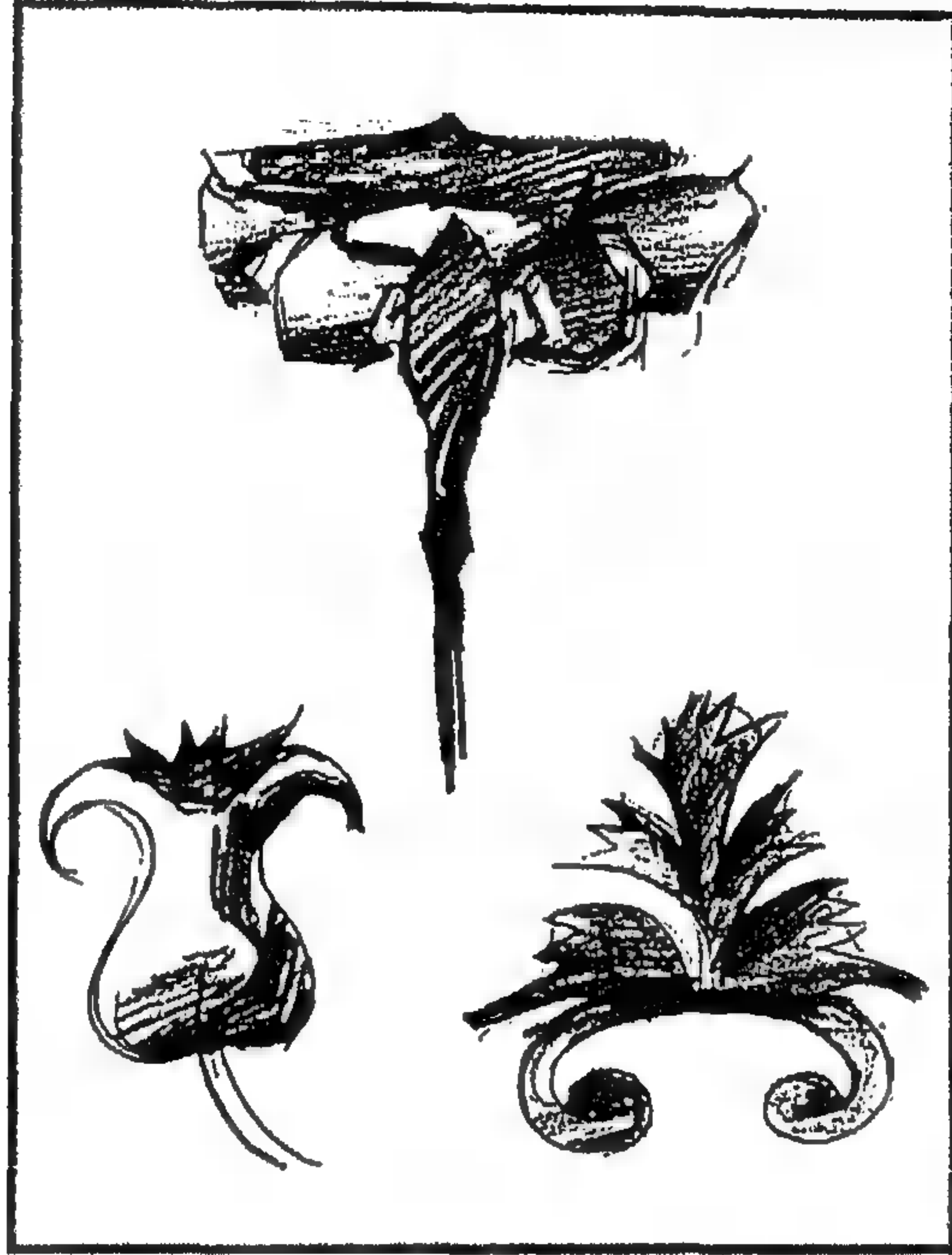
شکل (۸۳)



شکل (۸۴)



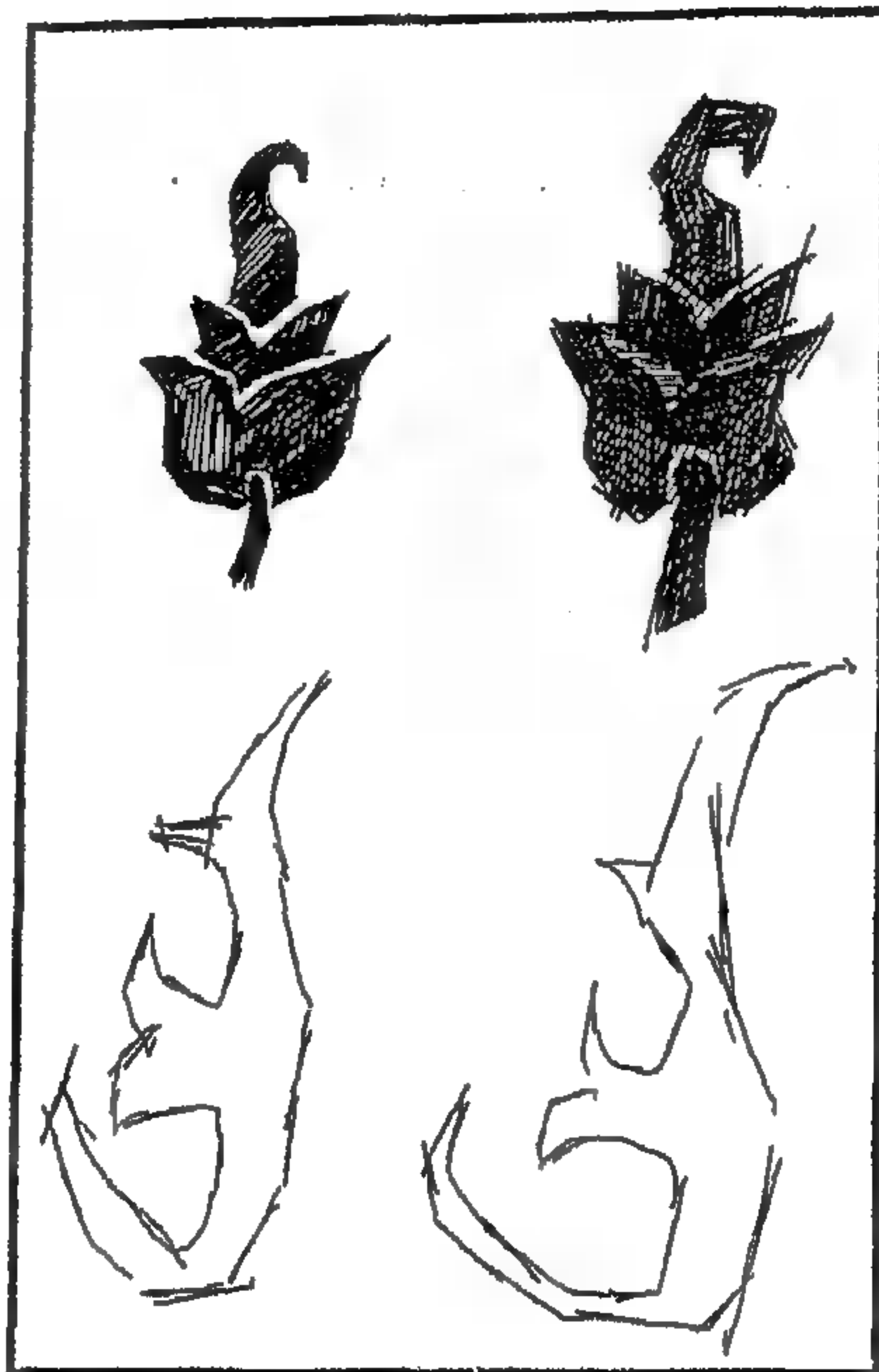
شکل (۸۵)



شکل (۸۶)



شکل (۸۷)



شکل (۸۸)



شکل (۸۹)

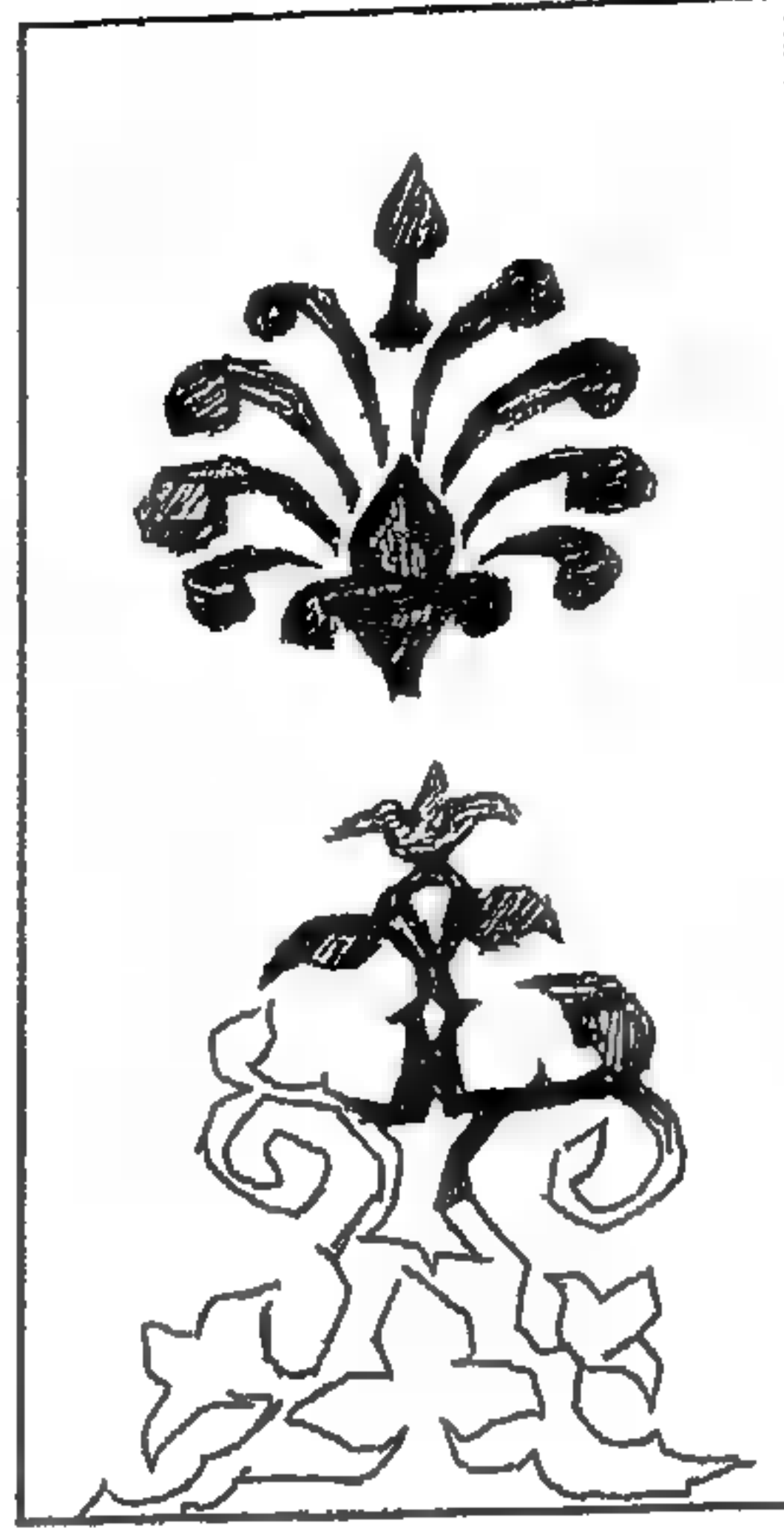


شكل (٩٠)

"عولجت الزخرفة بإعطائها شكلاً مجسماً"



شكل (٩١)



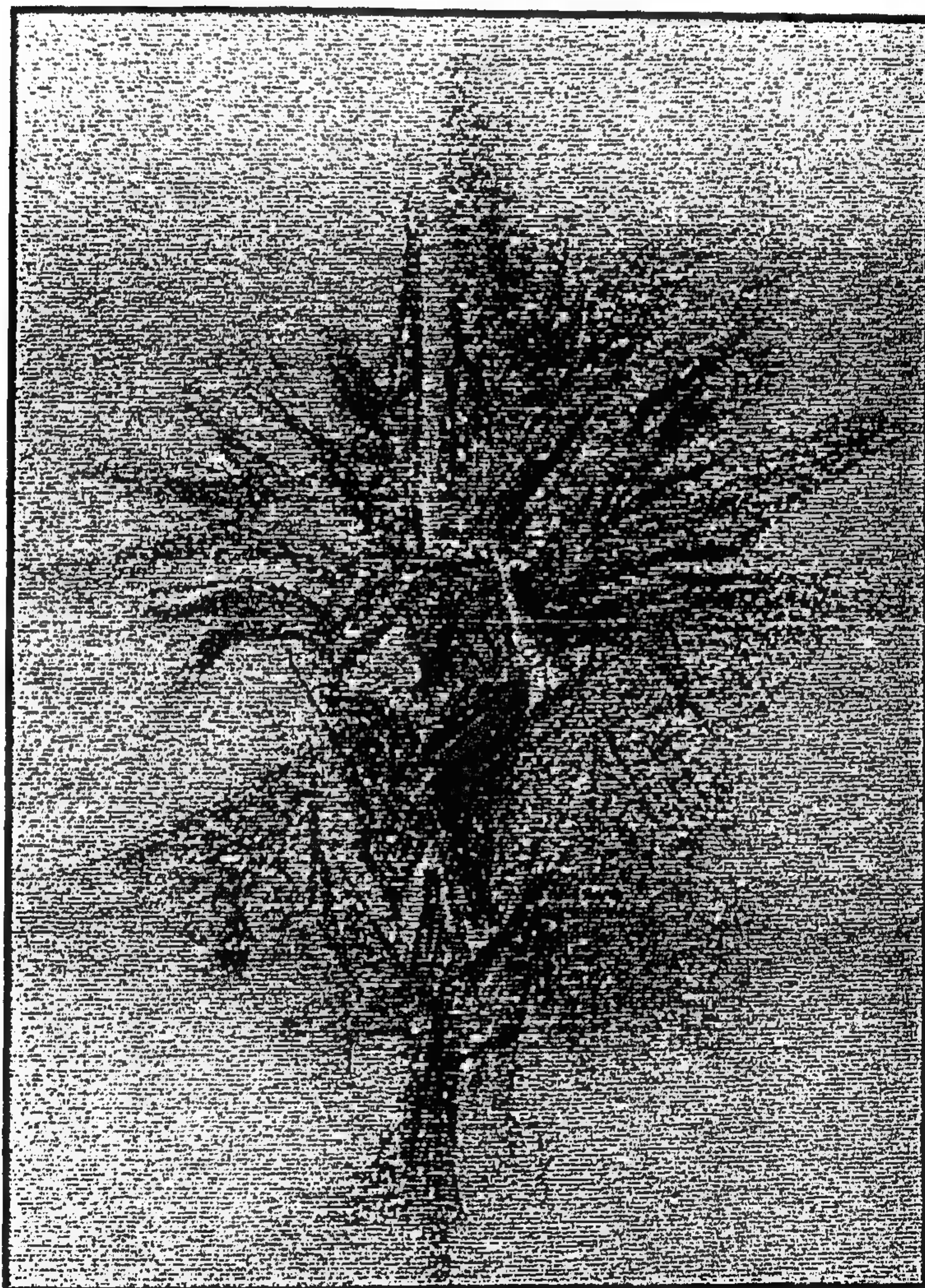
شكل (٩٢)

"وحدة زخرفية من أصل نباتي ، أعادت الباحثة صياغتها بطريقة هندسية معتمدة على الخطوط الحادة وبعض الظلال ، مما أعطى الوحدة نوع من التجسيم"



شكل (٩٣)

"تمثل هذه الوحدة العلاقة بين الشكل والفراغ وتأثير الفراغ على لإظهار الشكل"



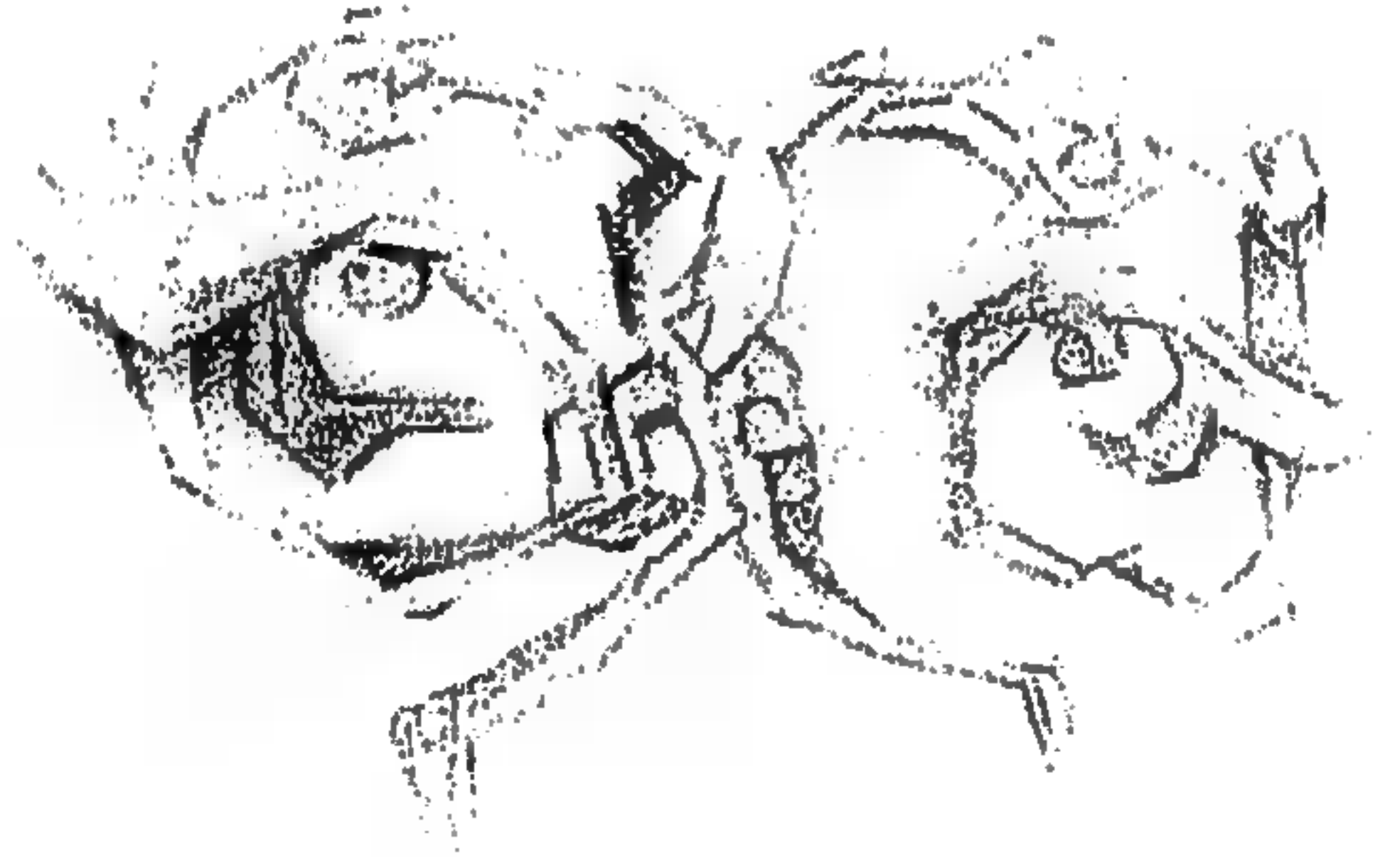
شكل (٩٤)

"وحدة زخرفية من أعمال الباحثة، من أصل نباتي تم تحويرها
عن طريق الخطوط الهندسية الحادة"



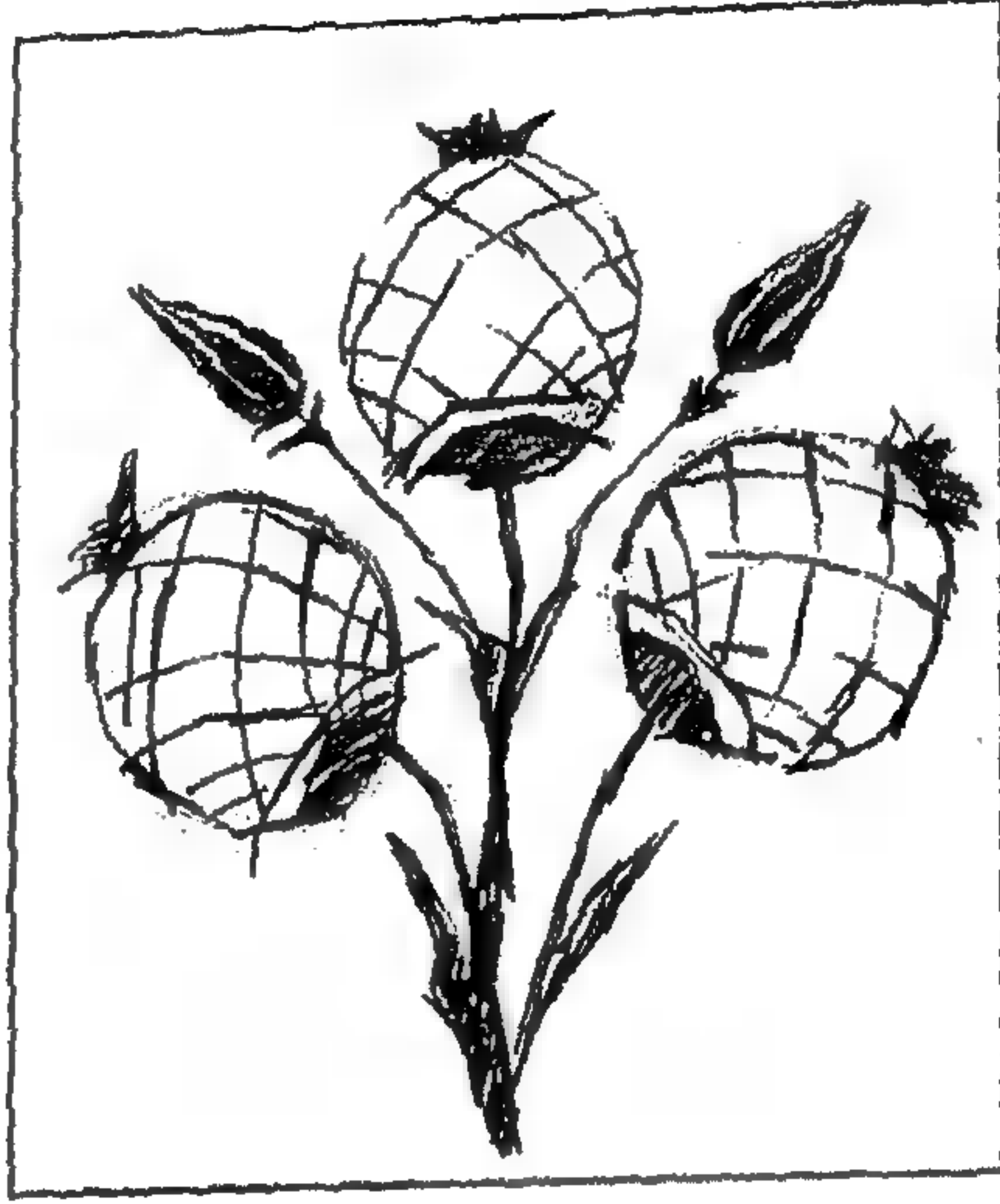
شكل (٩٥)

"تمثل هذه الزخرفة نموذج محور لزخرفة إسلامية قديمة كانت على طبق زخرفي
وبها محاولة لتحويل الخطوط وإعطائها شكلاً هندسياً وخطوطاً حادة"



شكل (٩٦)

"زخرفة من أصل نباتي تم تحويلها بالاعتماد على الخطوط الهندسية والمساحات المحددة تم تكوينها وتظليلها بخطوط حادة وواضحة تعطي إحساساً بالحركة والاستمرارية"



شكل (٩٧)

"وحدة إسلامية مسطحة قامت الدراسة بإعطاء صفة التجسيم لها مع الحفاظ على أهمية الخط في إيضاح الشكل ، وفي الأشكال الملونة منها ظهر التجسيم عن طريق التظليل واتجاهات الخطوط"

(٤) تحويل لإحدى المنمنمات الإسلامية

- بعنوان (السلطان محمد) شكل ٩٨ (أ - ب)
التسطيح عن طريق الخط في اللوحة الأولى ومساحات اللون في اللوحة الثانية .



شکل (۹۸-۱)



شکل (۹۸ - ب)



شكل (٩٩)

"معالجة الشكل بالمسطحات الهندسية والخطوط الجادة"



شكل (١٠٠)

"معالجة الشكل بالأسلوب الزخرفي عن طريق استخدام الوحدات

الزخرفية في بعض مساحات الله"



شكل (١٠١)

"معالجة لونية لنفس الموضوع لبسابق يتم فيها تلخيص اللون واستعمال الخطوط
المحددة للأشكال والتي اعتمد عليها ظهور الشكل"



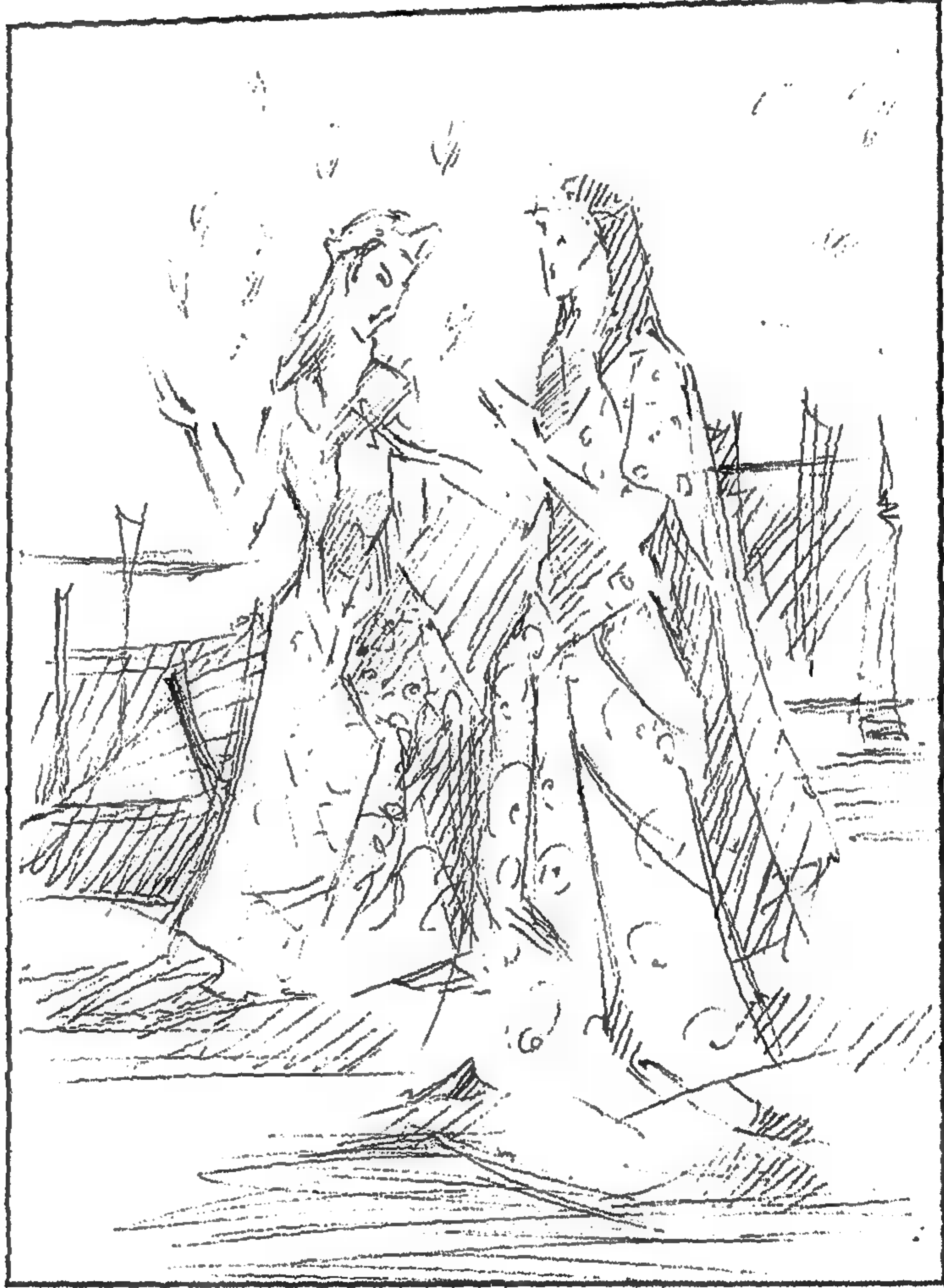
شكل (١٠٢)

"معالجة لنفس الموضوع مع استخدام جماليات الملمس الخشن للخطوط التي تظلل المساحات مع استخدام الخطوط الرشيقة الصغيرة لتحدث تنويعا في الإيقاع داخل اللوحة"



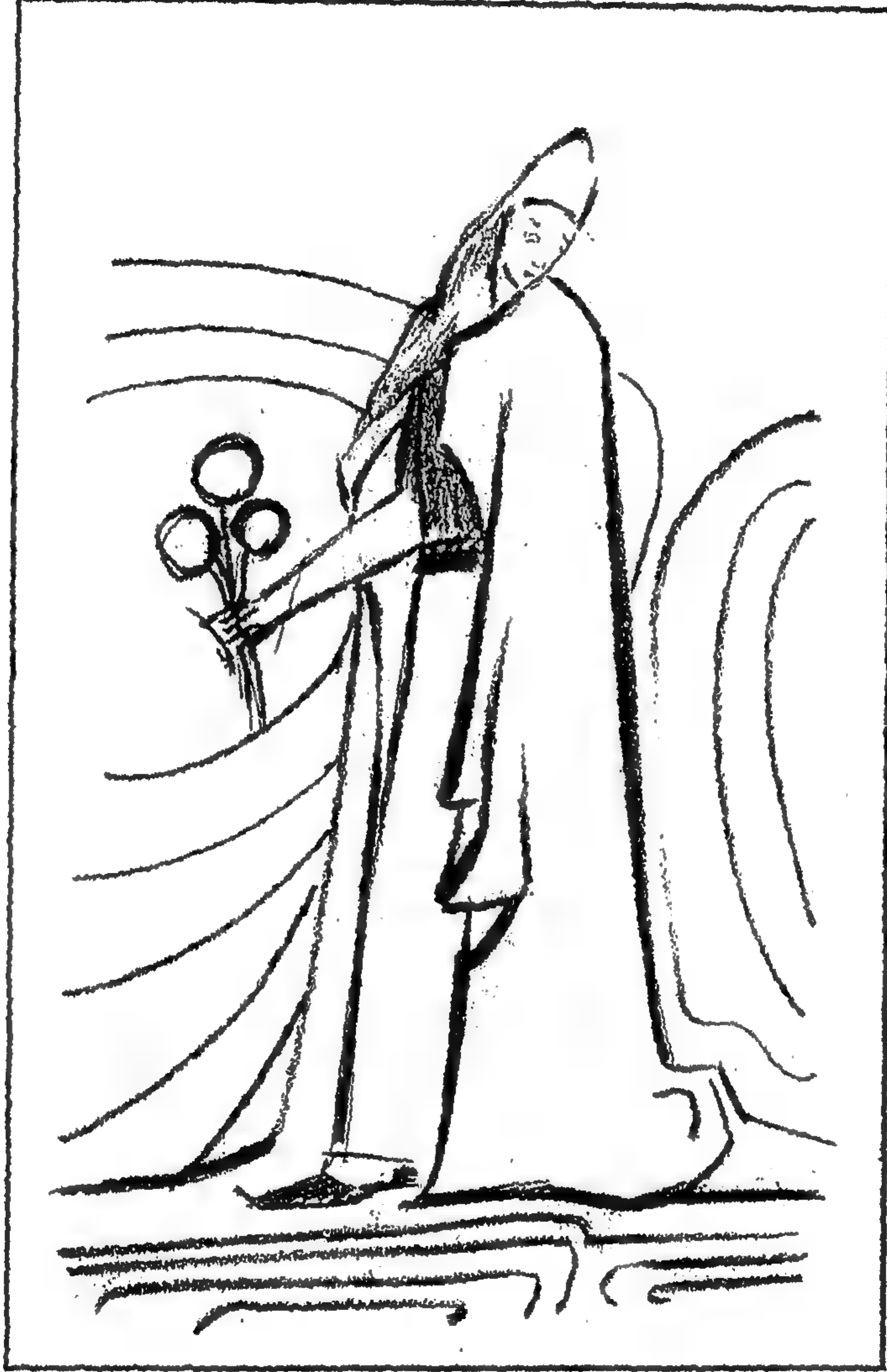
شكل (١٠٣)

"محاولة لتحويل فتاة من إحدى المخطوطات الإسلامية عن طريق الخطوط الهندسية الحادة"



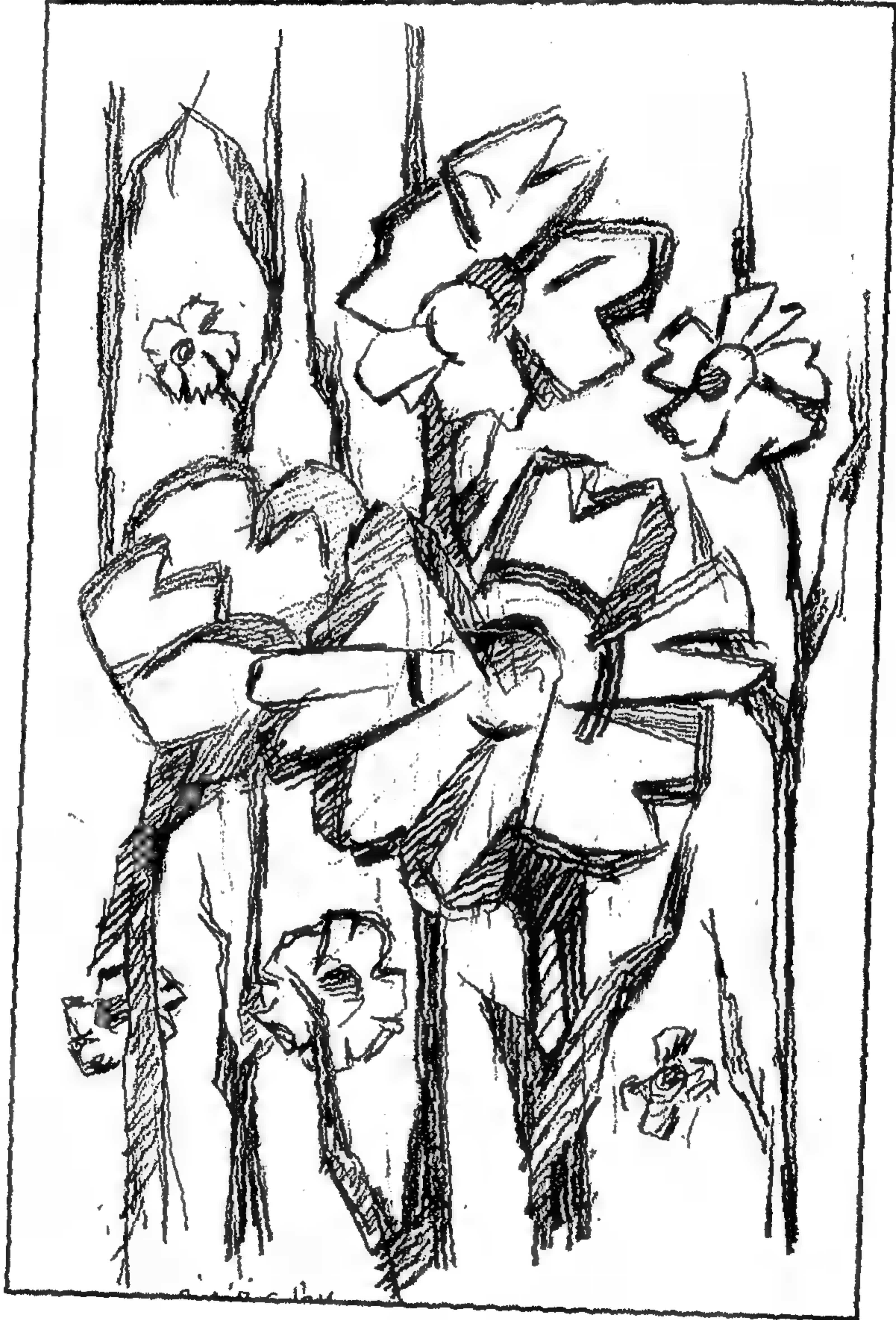
شكل (١٠٤)

"تتصميم من عمل الباحثة استخدمت فيه فتاتان بالزى الإسلامى
يعتمد على الخط"



شكل (١٠٥)

تصميم لشخص بملايس اسلامية يعتمد على الخط.



شكل (١٠٦)

"تصميم يعتمد على العلاقة بين الخط والمساحة"

(٥) أفكار تصميمية لأعمال جدارية من أعمال الباحثة

شكل (١٠٧)

- تصميم يعتمد على العلاقات بين الخطوط والمساحات .
- هذا التصميم هو إعادة صياغة لتصميم إسلامي قديم (شكل ٧ الفصل الأول) ولكن بصورة حديثة تعتمد على الخطوط الخشنة أو الحادة ، وقد استفادت الباحثة من أسلوب بيكاسو لعمل هذا التصميم . مع أربع تجارب لونية مختلفة
- (أ) معالجة بالأبيض والأسود للتأكد على الإيقاع الخطى الحاد .
- (ب) محاولة استخدام مجموعة ألوان إسلامية ولكن بأسلوب حديث .
- (ج) استخدام الأسلوب الحديث في المعالجة اللونية .
- (د) باستخدام ألوان الفلوماستر حاولت الباحثة التأكيد على التخطيط المبدئي للوحة



شكل (١٠٧ - أ)



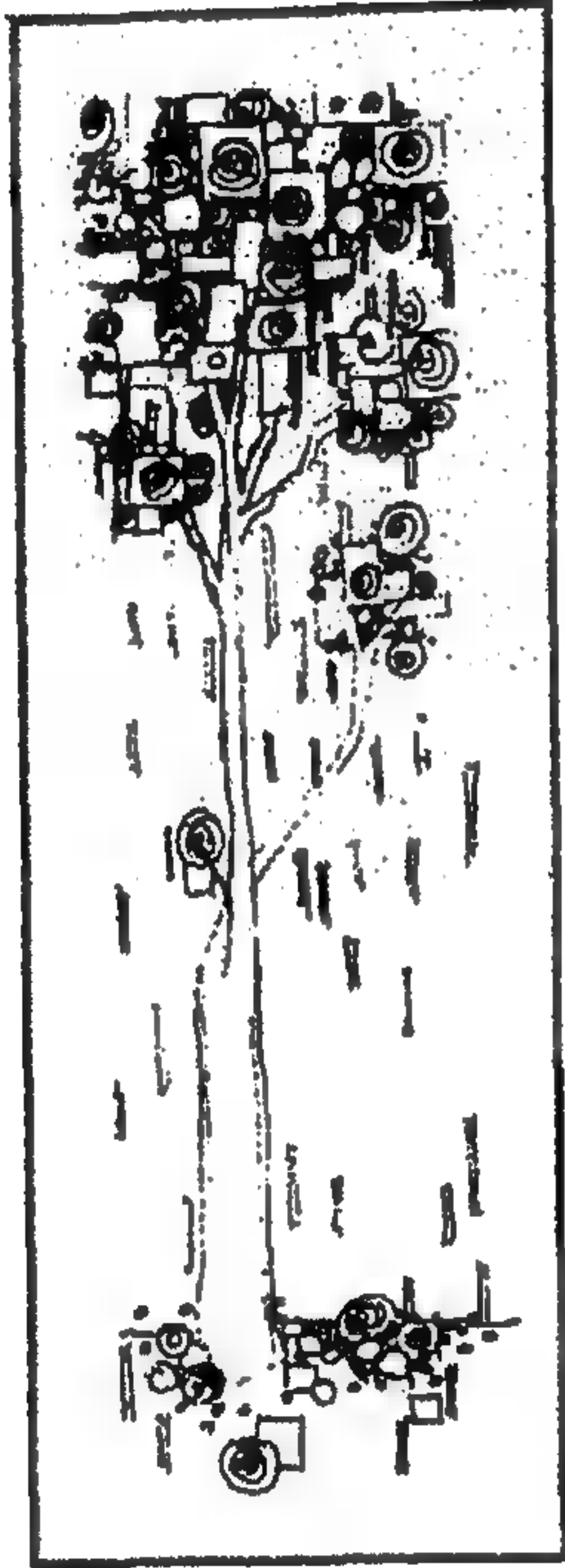
شکل (۱۰۷ - د)



شکل (۱۰۷ - ب)

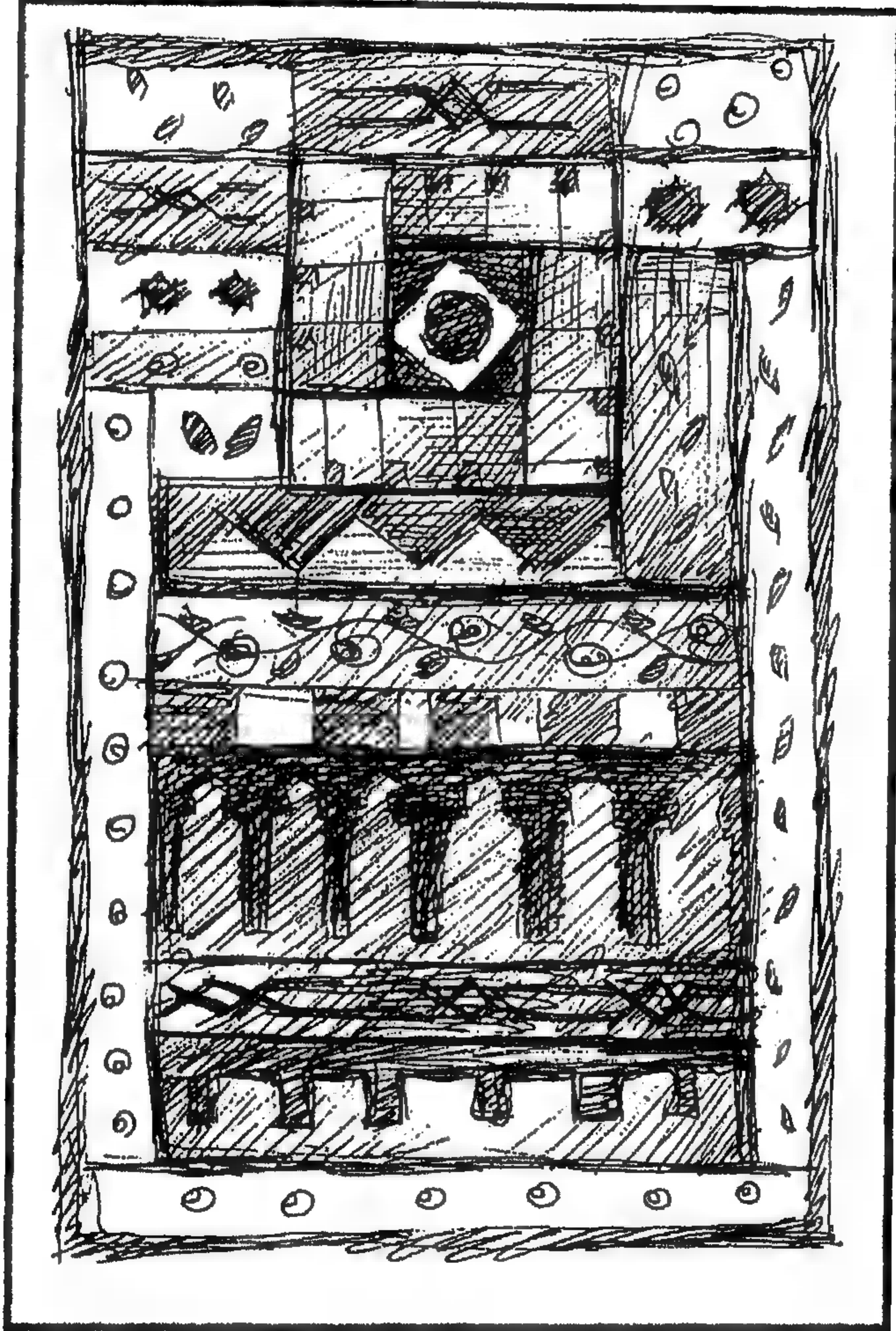


شکل (۱۰۷ - ج -)



شكل (١٠٨)

"تصميم جدارى يصلح أن ينفذ بخامة الفسيفساء ، استفادت الباحثة فيه من أسلوب
الفنان جويستان كليمت والذي استفاد من الفن الاسلامى فى معالجته الزخرفية
للوحاته المختلفة"



شكل (١٠٩)

"معالجة زخرفية لمساحة مستطيلة تصلح في زخرفة باب أو جدار . الأشكال
الزخرفية المستخدمة هي من أشكال الزخارف الإسلامية"



شكل (١١٠ - أ)

" تصميم يصلح لأن يكون تصوير جداري . يعتمد بشكل أساسي على حدة الخطوط مع طرواتها ، حاولت الباحثة الاستفادة من العناصر الموجودة في المنمنمات الإسلامية كالحصان والورود والسور وكذلك بعض الزخارف ، ثم قامت بتحويلها وصياغاتها داخل التصميم بأسلوب حديث في طريق توزيع العناصر داخل التصميم وفي أسلوب التظليل مع الاحتفاظ بقيمة الخط الجمالية والتي تتميز بها الفن الإسلامي "



شكل (١١٠ - ب)

"تصميم به محاولة للخروج عن الشكل الكلاسيكي للحصان والأزهار وعناصر
اللوحة"



شكل (١١١ - أ)

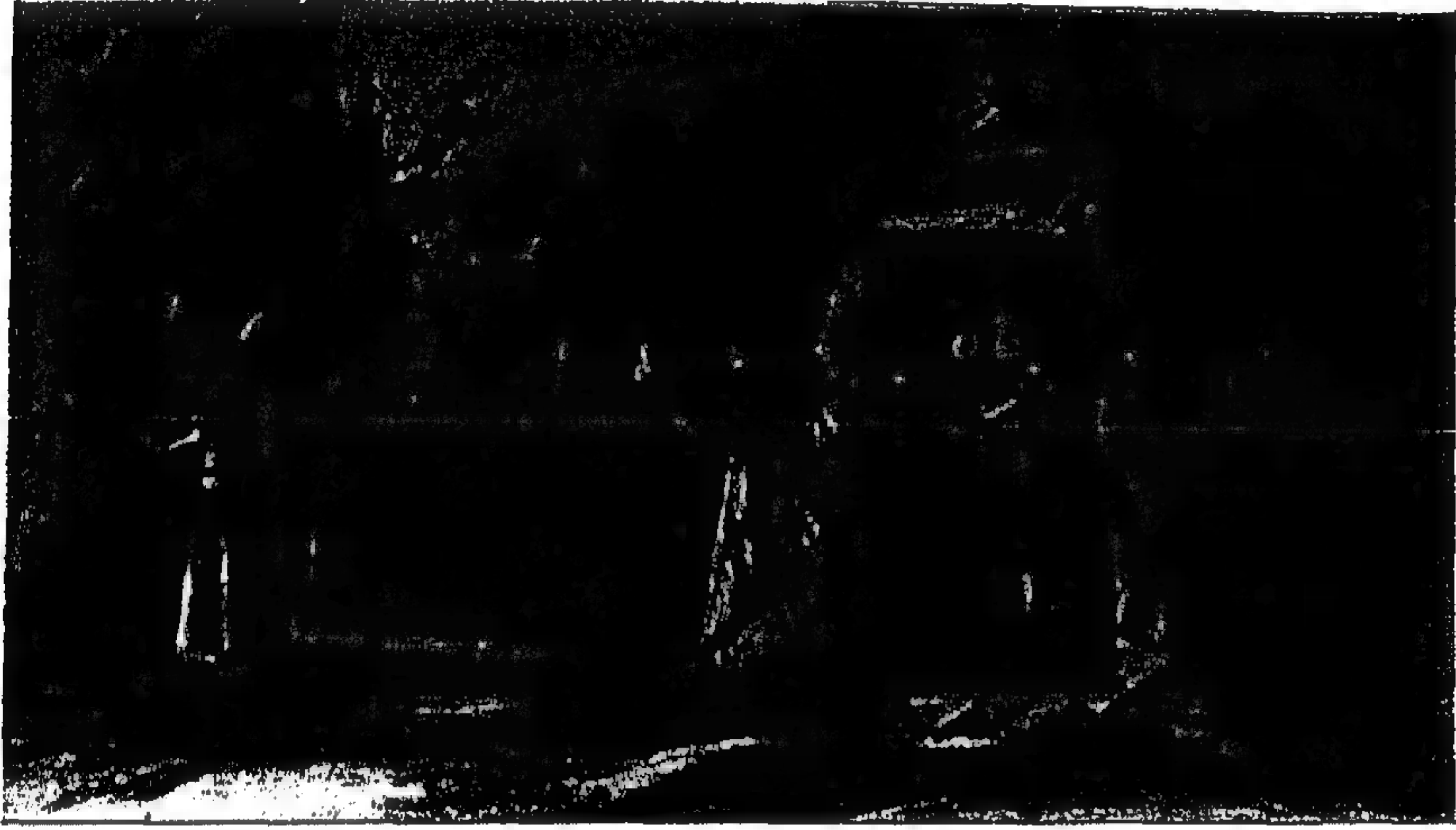
"تصميم لمعلقة جدارية وتمكن أن يستعمل كتصوير جداري من الفسيفساء ،
استفادت الباحثة من الفن الإسلامي من استعمال الخط كأساس في بناء اللوحة
وكذلك استخدام المساحات واستبعاد المنظور الخطي"



شکل (۱۱۱ - ب)



شکل (۱۱۲-ا)



شكل (١١٢ - ب)

" التصميم الأول يعتمد على الإيقاع الخشن للخط ويستفيد من الفن الإسلامى فى أسلوب التسطيح عن طريق استعمال الخطوط المحددة للمساحات واستفادت الباحثة من العناصر الإسلامية المختلفة كالأشخاص والمباني وجميع عناصر اللوحة بتحويلها بما يتناسب مع التصميم "



شكل (١١٣)

"استخدمت الباحثة عناصر الفن الإسلامي الأشخاص ، المباني الموجودة داخل المخطوطات الإسلامية . وقامت بتحويلها وإعادة صياغتها داخل هذا التصميم ، قامت الباحثة بالحفاظ على القيمة التشكيلية للخط ، فكان هو الأساس في إظهار التصميم . وذلك من أهم مبادئ الفن الإسلامي"



شكل (١١٤ - أ)

استفادت الباحثة من الفن الإسلامي في الأسلوب الزخرفي لهذه اللوحة ،
استخدمت الخط في تحديد الأشكال كما حافظت على شخصيته وقيمه التشكيلية في
تظليل اللوحة وقامت بتقسيم جميع المساحات إلى مساحات أصغر منها تشغلها
زخارف متنوعة أو خطوط هندسية .



شکل (۴۱-ب)



شكل (١١٥ - أ)

" قامت الباحثة باعادة صياغة العديد من العناصر التي تنتمي الى الفن الاسلامي «
حافظت اللوحة على مبدأ التسطيح الذي يمتاز به الفن الاسلامي.
(شكل ١١٥ أ - ب) معالجتان لونيتان للتصميم السابق كان هدفها الحفاظ على
التسطيح الذي قام على أساسه التصميم "



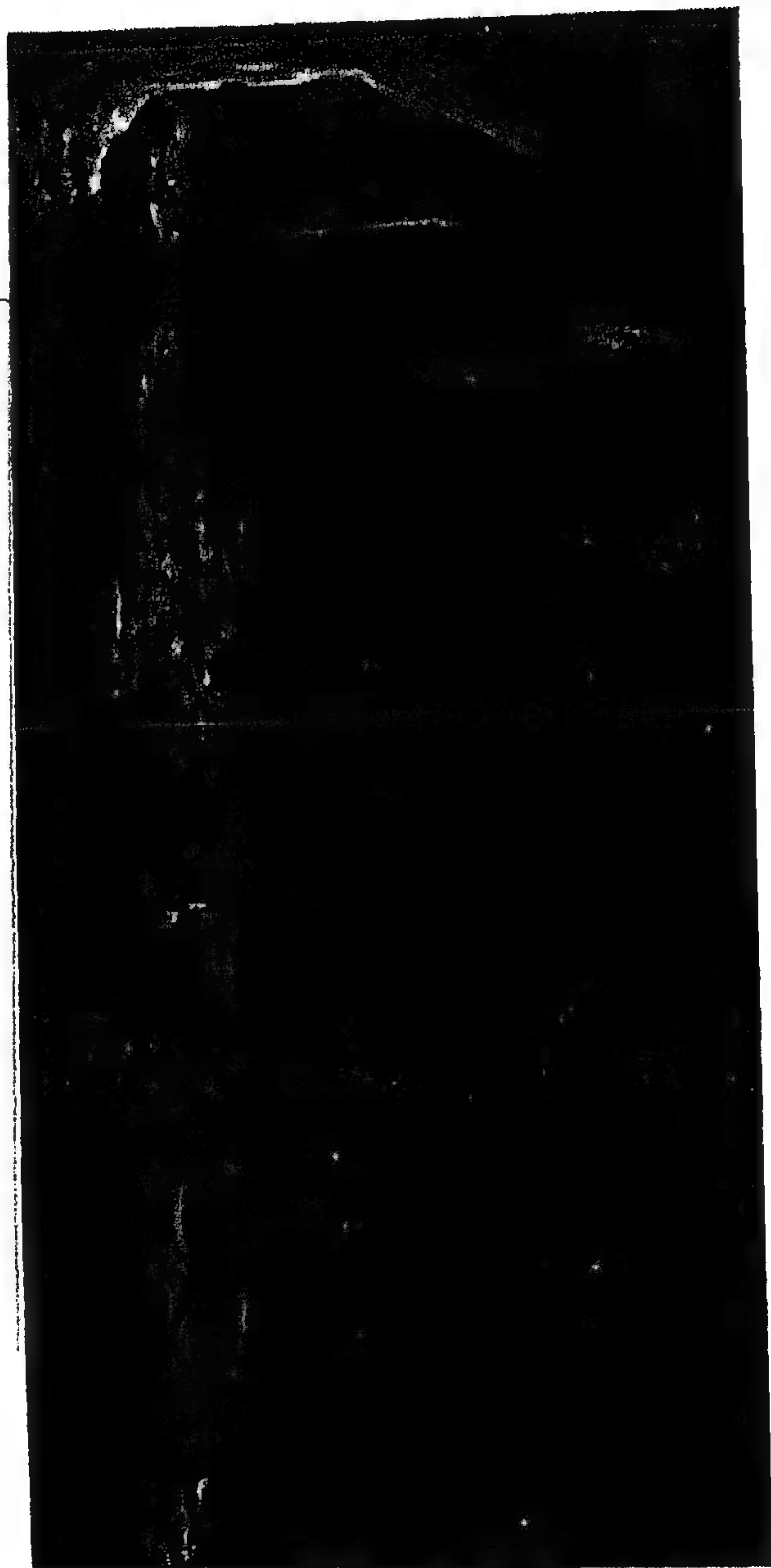
شکل (۱۱۵ ب)



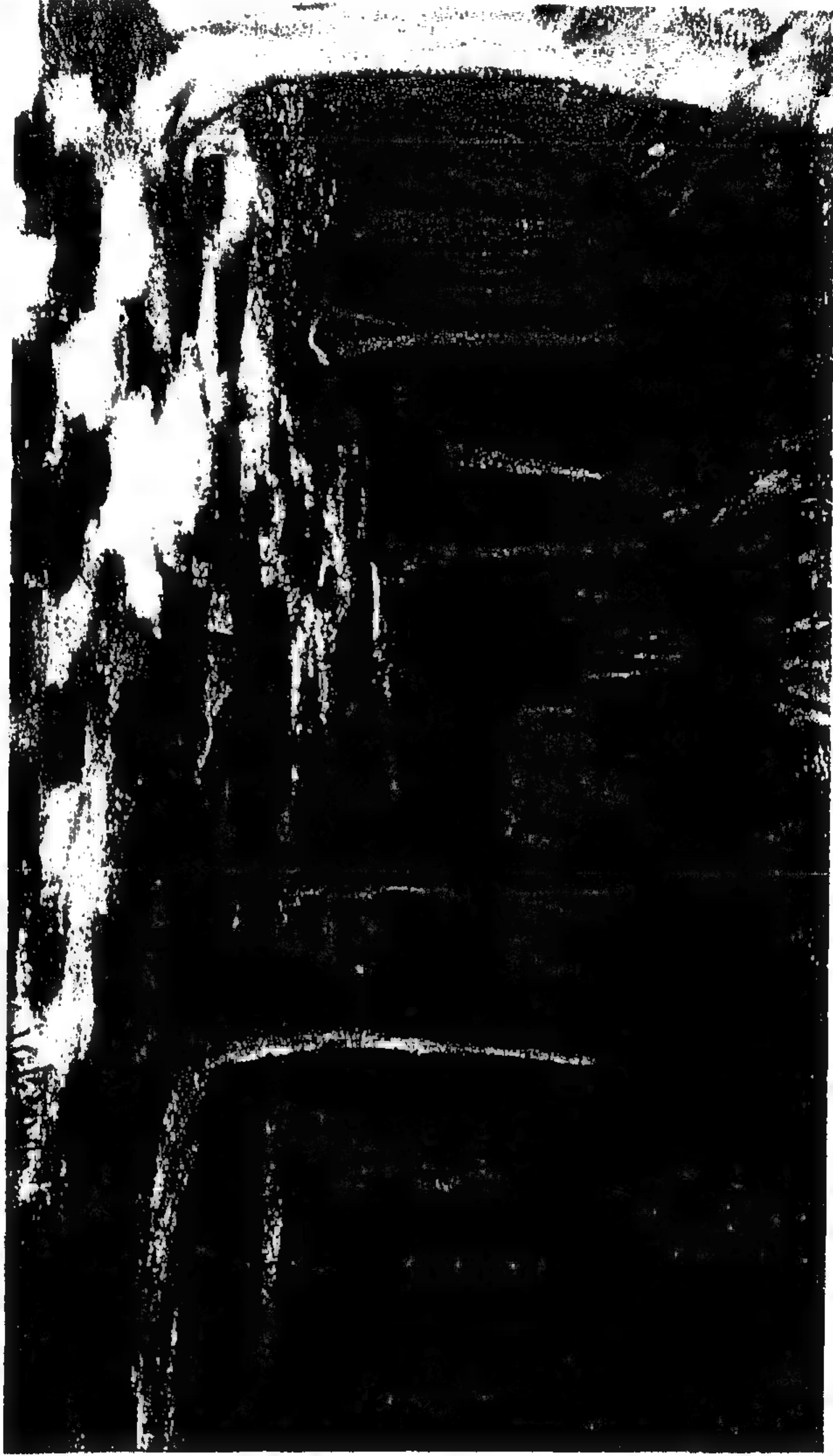
شكل (١٢٠)

تصميم جدارى

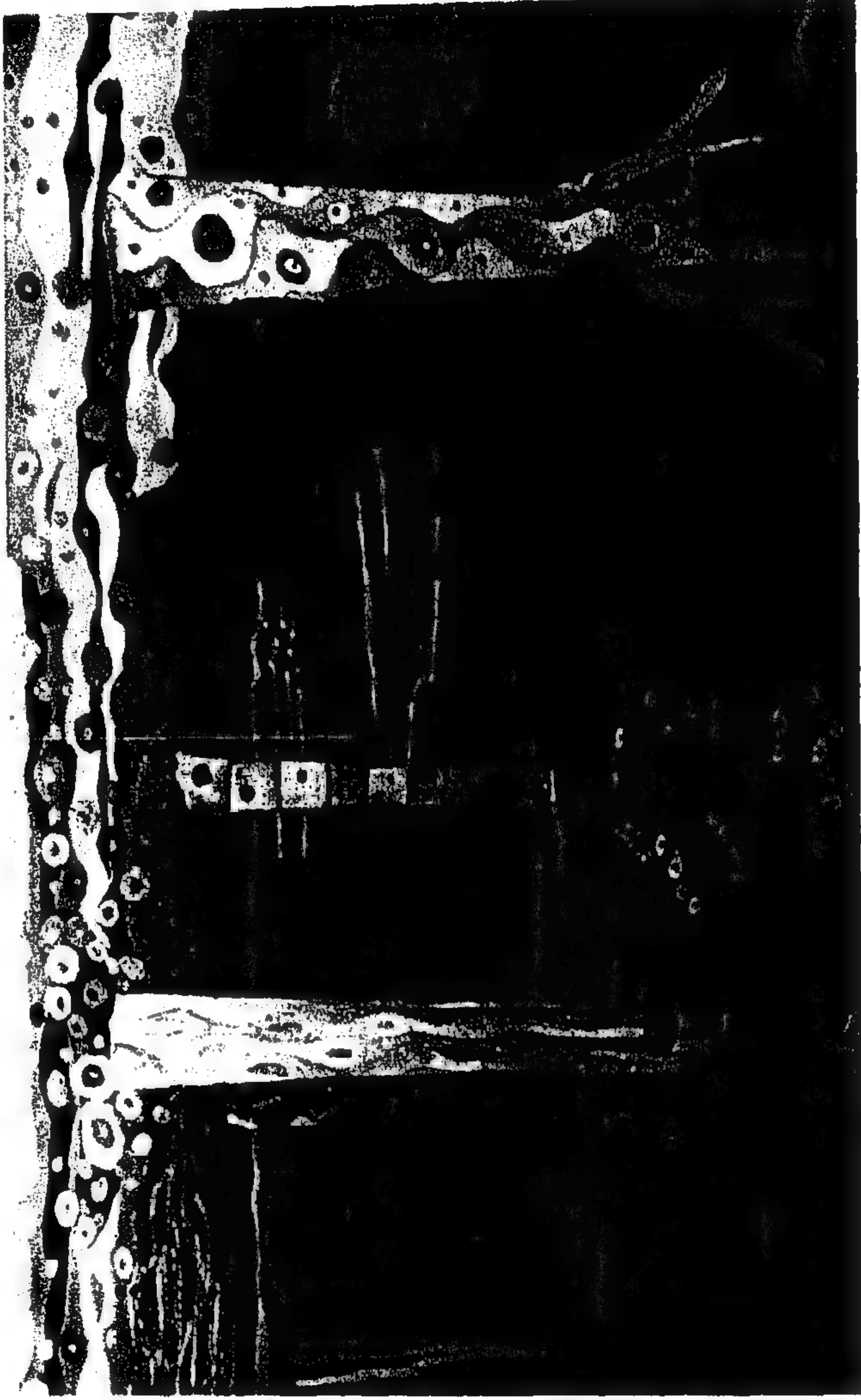
"استخدمت الباحثة فيه عناصر آدمية اسلامية وحاولت استخدام المنظور اللولبي في وضع تلك العناصر داخل التصميم . في هذا التصميم كان الفراغ دورا هاما جدا حيث يدخل في بناء اللوحة ، ويصبح عنصرا من عناصرها ويصلح للتنفيذ كتصوير جدارى ، حيث يستغل الفراغ في الربط بين العمل والديكور العام للمكان ، عن طريق إعطاء الفراغ لون حوائط المكان"



شكل (١١٧-أ)
دراسة من حديقة الأورمان



شکل (۱۱۸ - ب)



شكل (١١٧ - ج)

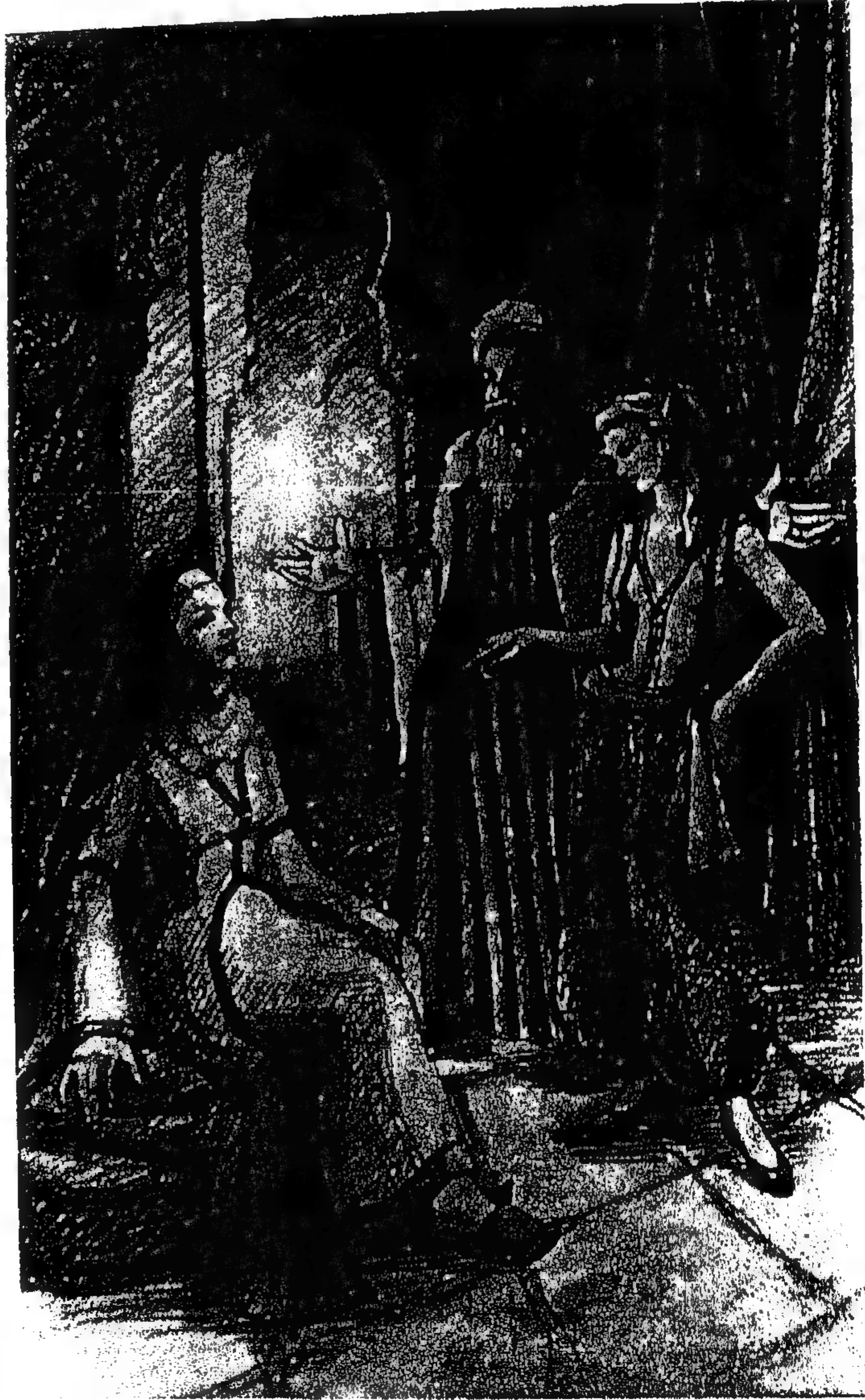
تصميم يعتمد على الدراسة السابقة ، و تظهر به الاستفادة من الاسلوب الزخرفي للفن الاسلامي.



شكل (١١٨)

الاستفادة من الفن الاسلامي في تلخيص اللون و الخطوط.

شكل (١١٩)



مشهد من ألف ليلة و ليلة ، يظهر به المنظور الخطي.

(٦) أفكار تصميمية الأعمال جدارية بخامات و تأثيرات مختلفة



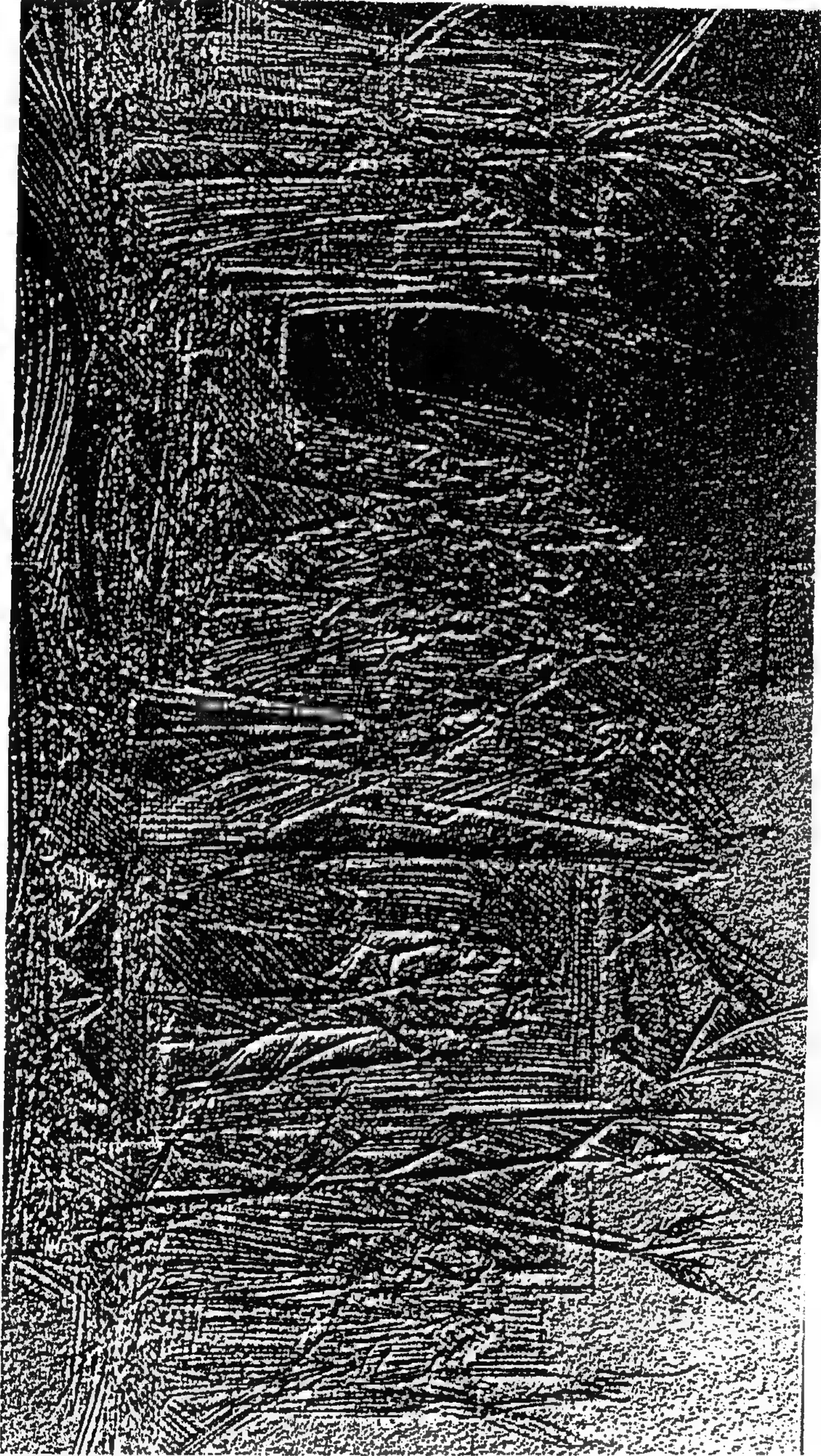
شكل (١٢٠)
تأثير الموزايكو.

شكل (١٢١)



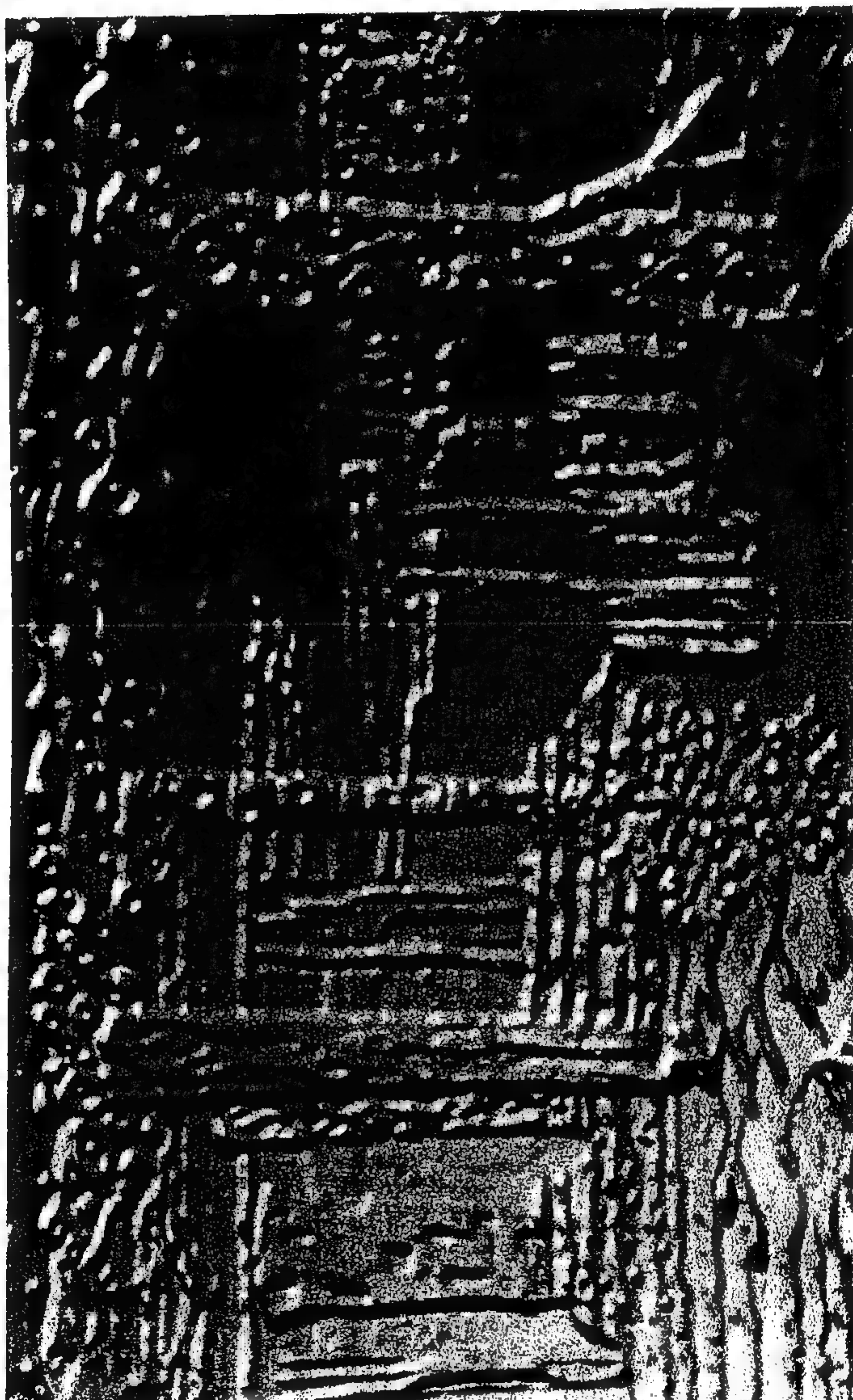
خامة الزجاج الملون

شكل (١٢٢)



التفويض بخامة النحاس

شكل (١٢٣)

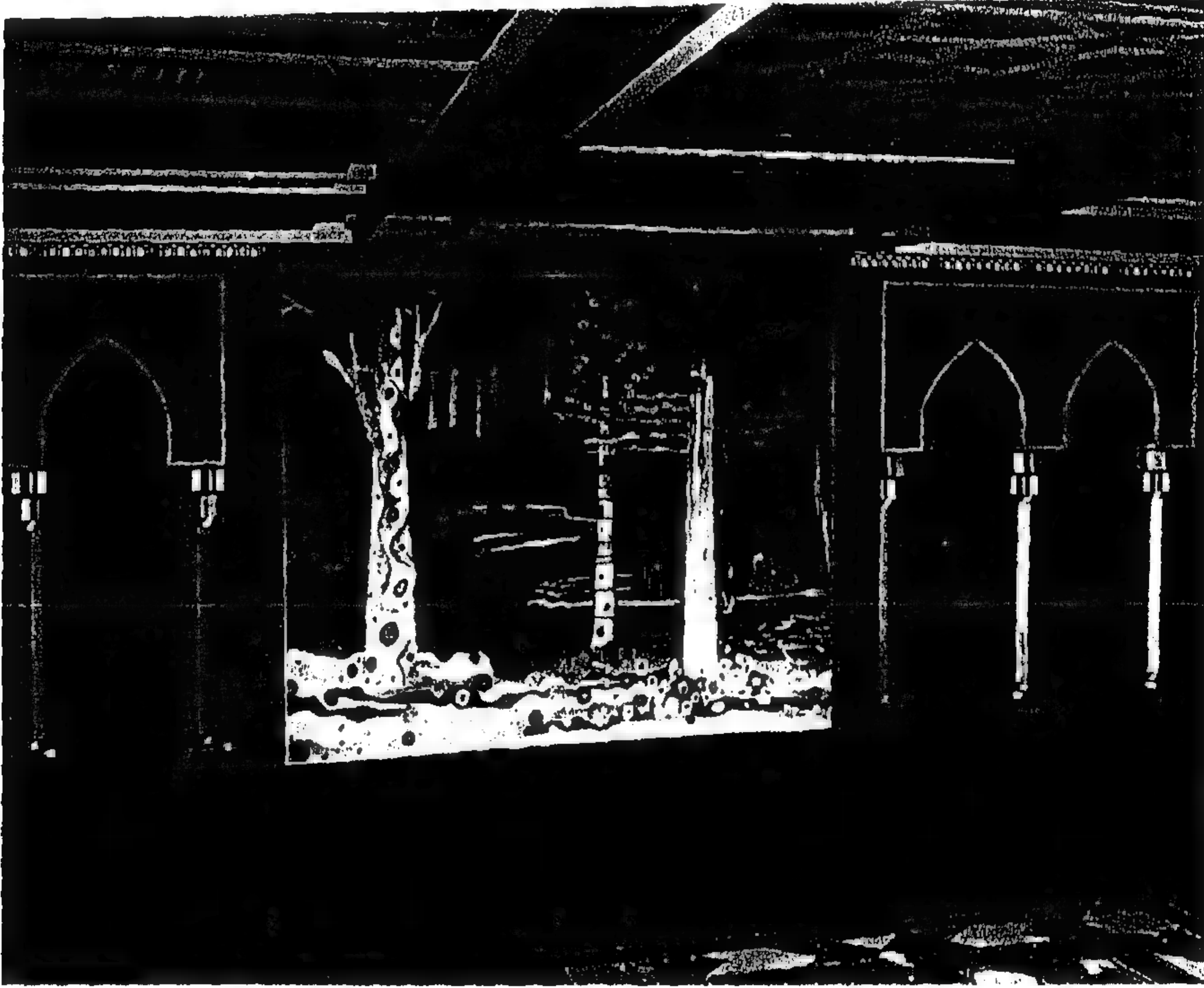


التنفيذ بخامة البولي استر



شكل (١٢٤)
قطعة من النسيج

(٧) تطبيقات لمساحات جدارية داخلية



شكل (١٢٥)

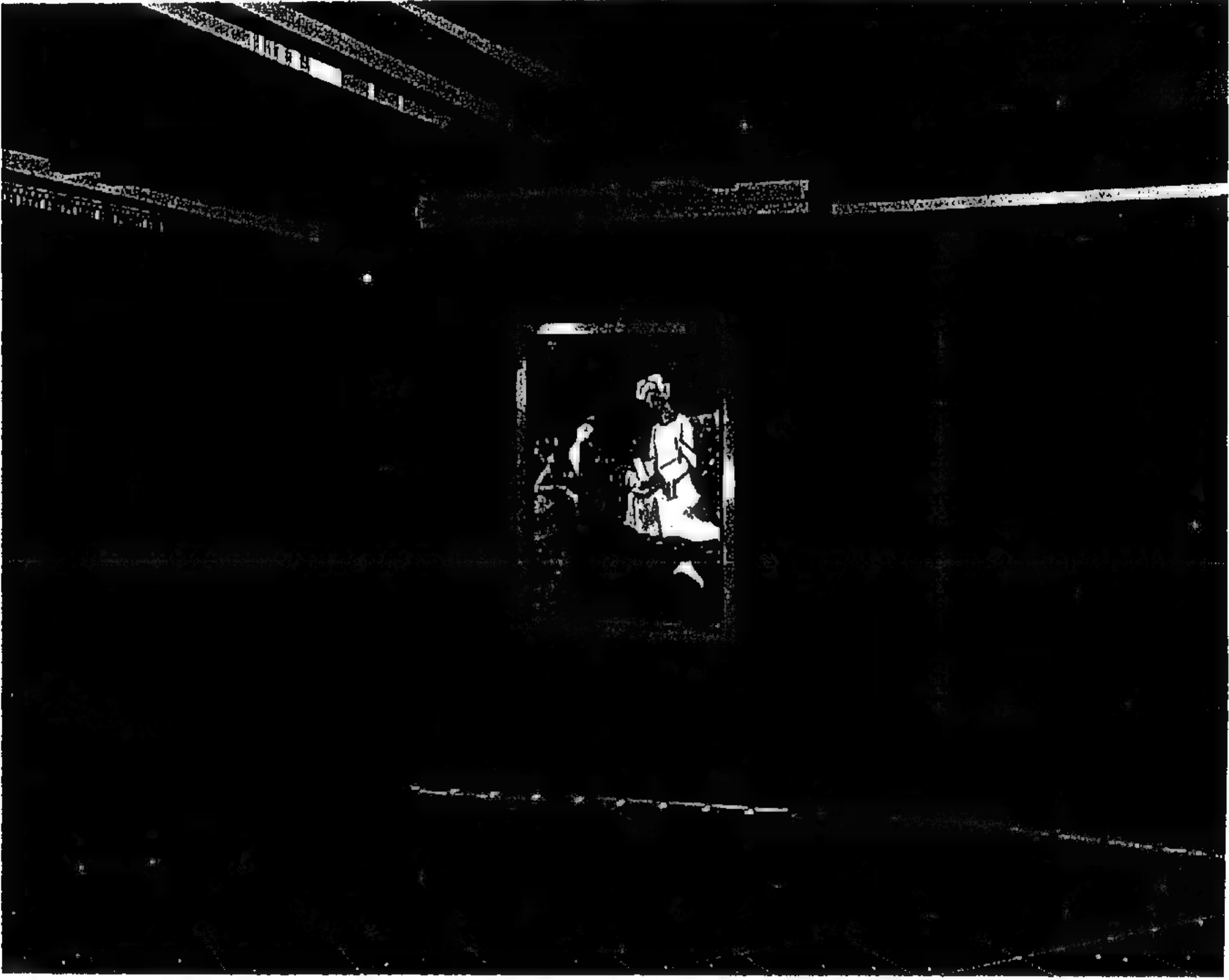
نموذج لتصوير جداري داخل قاعة اجتماعات

شکل (۱۲۶)



نمودج لتصوير جداري داخل قاعة اجتماعات.

شكل (١٢٧)



نموذج لمعلقة جدارية داخل احدى القاعات.

النتائج :

- (١) الفلسفة الزخرفية في الفن الاسلامي قامت على تحقيق الجوانب الجمالية المجردة التي تتفق مع طبيعة الأماكن .
- (٢) رؤية الفنان المسلم لمفهوم الزخارف اشتمل على أمرين أساسيين :
 - (أ) العناصر المستخدمة في البناء التشكيلي مأخوذة عن عناصر طبيعية .
 - (ب) الرؤية الهندسية في الجانب الزخرفي كانت سمة مميزة لهذا الفن .
- (٣) التبسيط و التجريد و التحوير كان واضحا أمام الفنان المسلم ، الذي حاول بكل جهد أل يكون عمله مشابها بشكل حرفي للعناصر التي استعان بها في أعماله .
- (٤) الخط و اللون كانا عنصرين أساسيين في بناء العمل الفني الاسلامي .
- (٥) استفاد الفنان المسلم بالتجاهات المنظورية المختلفة لحرصه الشديد على :
 - (أ) توضيح الموضوع .
 - (ب) معايشة العمل الجداري مع طبيعة المكان .
- (٦) من هنا تأتي أهمية المصمم الدارس للفن الاسلامي حتى يتناسب تصميمه مع المعمار و طبيعة المكان .

التوصيات :

- يحتاج المجتمع العربي الاسلامي الان الى اعادة دراسة الفن الاسلامي ، و الاستفادة منه ، للحفاظ على بيئتنا و على هويتنا .
- نستطيع الاستفادة من المناهج الفنية الحديثة و التي تناولت أعمالها فكر أو فلسفة الفن الاسلامي ، حتى نصل الى فن حديث مرتبط بتراثنا الاسلامي .
- ضرورة التعاون بين المعماري و المصور لنحصل على أفضل النتائج .
- استفاد الفن الاسلامي من الفنون التي سبقته و حافظ مع ذلك على شكله و تميزه ، و علينا أن نفعل كما فعل الأجداد و نستفيد من كل الفنون الحديثة مع الحفاظ على تراثنا الفني و الحضاري .
- توصي الباحثة بمداومة البحث و التجريب في الأشكال الزخرفية الاسلامية نظرا لامكانياتها الكبيرة ففي اثناء تصميم اللوحات الجدارية .
- توصي الباحثة بضرورة تفهم روح الفن الاسلامي و الاستفادة منها في انتكارات فنية حديثة .
- ضرورة وجود الطابع القومي في الأعمال الجدارية حيث يعبر عن تراثنا المصري و القبطي و الاسلامي .

المرجع

(١) الرسائل العلمية :

أ - رسائل دكتوراه :

- ١ - ابراهيم النجار : رسالة دكتوراه (الفن الاسلامي و أثره على التجريد في الفن المعاصر . - ١٩٨٧ م).
- ٢ - حسن عبد الفتاح : الرسوم الاسلامية و أثرها في التصوير المعاصر . - كلية الفنون الجميلة ، ١٩٨٤ م .
- ٣ - عبد السلام مصطفى سعيدة : قراءة تشكيلية جديدة لألف ليلة و ليلة . - كلية الفنون الجميلة ، ١٩٨٦ م .
- ٤ - فريال عبد المنعم شريف : نظريات في أسس التصميم و الفادة منها في انتاج تصميمات زخرفية معاصرة . - كلية الفنون التطبيقية : جامعة حلوان ، ١٩٧٩ م .
- ٥ - محمد يحي محمد عبده : رؤية فنية معاصرة لكتاب كليلة و دمنة . - كلية الفنون الجميلة ، ١٩٨٧ م .

ب - رسائل ماجستير :

- ١ - أحمد علي علي حيدر : التصوير الاسلامي في العصرين (التموري و الصفوي) . - كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٧ م

- ٢- رفيق سليم سدره : أسس تصميم الزخارف الهندسية
الاسلامية . _ كلية الفنون الجميلة ، ١٩٨٨ م .
- ٣- فاروق ناجي حسنين : العناصر الزخرفية في التصوير
الاسلامي ة أثرها على فن التصوير المعاصر . _ كلية الفنون
الجميلة ، ١٩٨٩ م .
- ٤- محمود السعيد : فن الصورة الشخصية . _ كلية الفنون
الجميلة ، ١٩٨٩ م .
- ٥- مصطفى محمد ابراهيم خليل : فنون الشرق و أثرها على فن
التصوير الغربي . _ كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٢ .

(٢) الكتب

أ - الكتب العربية :

- ١- د / أبو الحمد محمود فرغلي : التصوير الاسلامي ، نشأته و
موقف الاسلام منه و أصوله و مدارس . _ الدار المصرية
البنانية ، ١٩٩١ م .
- ٢- أبو صالح الألفي : الفن الاسلامي أصوله و فلسفته و
مدارسه . _ دار المعارف : القاهرة .
- ٣- د / ثروت عكاشة : التصوير الاسلامي المغولي في الهند
_ الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٥ م .

- ٤- حسن الباشا : الاثار الاسلامية . _ دار النهضة العربية
١٩٧٩ م .
- ٥- حسن الباشا : التصوير الاسلامي في العصور الوسطى .
_ مكتبة النهضة المصرية : القاهرة ، ١٩٧٨ م .
- ٦- حسن الباشا : الفنون الاسلامية على الاثار العربية . _
١٩٦٥ م .
- ٧- حسن الباشا : فن التصوير في مصر الاسلامية . _ دار
النهضة العربية : القاهرة ، ١٩٦٦ م .
- ٨- حسن محمد حسن : الفن الحديث . _ دار الفكر العربي
١٩٦٤ م .
- ٩- حسن محمد حسن : الأسس التاريخية للفن التشكيلي
المعاصر . _ دار الفكر العربي ، ١٩٧٩ م .
- ١٠- حسن محمد حسن : التصوير الاسلامي . _ دار الفكر
العربي ، ١٩٨٠ م .
- ١١- زينات البيطار : الاستشراق في الفن الرومانسي
الفرنسي . _ اصدار المجلس الوطني للثقافة و الفنون و
الاداب : الكويت ، ١٩٩٢ م .

١٢- سعاد ماهر محمد : الفنون الاسلامية . _ الهيئة المصرية
للكتاب ، ١٩٨٦ م .

١٣- سمير الصايغ : الفن الاسلامي ، قراءة تأملية في فلسفته و
خصائصه الجمالية . _ دار المعرفة : بيروت ، لبنان ،
١٩٨٨ م .

١٤- شاخت و بوزورث : تراث الاسلام _ ترجمة د / محمد
زهير السمهوري ، د / حسين مؤنس ، د / احسان
صدقي العمر . _ اصدار المجلس الوطني للثقافة و الفنون
و الاداب : الكويت ، ١٩٨٨ م .

١٥- شاخت و بوزورث : تراث الاسلام _ ترجمة د / حسين
تونسي ، احسان صدقي العمر . _ اصدار الكويت ،
١٩٧٨ م .

١٦- عبد السلام أحمد نظيف : دراسات في العمارة
الاسلامية . _ الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٩ م .

١٧- د/ عفيف بهنسي : الفن و الاستشراق . _ دار الرائد
العربي ، دار الرائد اللبناني : بيروت ، ١٩٨٣ م .

- ١٨- د/ عفيف بهنسي : جماليات الفن الاسلامي (سلسلة كتب ثقافية . _ اصدار المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الاداب : الكويت ، ١٩٧٩ م .
- ١٩- محمد توفيق جاد : تاريخ الزخرفة . _ دار المعارف بمصر ، ١٩٧٦ م .
- ٢٠- محمد عبد الجواد الأصمعي : تصوير و تجميل الكتب العربية في الاسلام و توابع المصورين و الرسامين من العرب في العصور الاسلامية . _ دار المعارف : القاهرة ، ١٩٦٢ م .
- ٢١- محمد عبد العزيز مرزوق : قصة الفن الاسلامي . _ مكتبة الأنجلو المصرية : القاهرة ، ١٩٨٠ م .
- ٢٢- محمد عمارة : الاسلام و الفنون الجميلة . _ اصدار دار الشروق ، ١٩٩١ م .
- ٢٣- مركز تبادل القيم الثقافية : أثر العرب و الاسلام في النهضة الأوروبية . _ الهيئة المصرية العامة للكتاب : القاهرة ، ١٩٧٨ م .

- ٢٤ - م.س. ديمانند : الفنون الاسلامية ، ترجمة : احمد محمد عيسى ، مراجعة و تقديم / أحمد فكري . _ دار المعارف : القاهرة ، ١٩٨٢ م .
- ٢٥ - مصطفى طه بدر : مصر الاسلامية من الفتح الاسلامي حتى زوال الدولة الأخشيديّة . _ مكتبة النهضة المصرية : القاهرة ، ١٩٥٩ م .
- ٢٦ - منتسيكو : رسائل فارسيّة ، ترجمة / أحمد كمال يونس ، عبد الحميد الدواخلي . _ مؤسسة سجل العرب : القاهرة ، ١٩٦٣ م .
- ٢٧ - مونيو ، مانويل جوميت : الفن الاسلامي في أسبانيا ، ترجمة / لطفي عبد البديع ، السيد محمود عبد العزيز سالم ، مراجعة / جمال محمد محرز . _ الهيئة المصرية العامة للكتاب : القاهرة ، ١٩٩٧ م .
- ٢٨ - محي الدين طالو : الفنون الزخرفية . _ دار دمشق للطباعة و النشر ، ١٩٨٦ م .
- ٢٩ - نعمت اسماعيل : فنون الشرق الأوسط في العصور الاسلامية . _ دار المعارف : القاهرة ، ١٩٧٧ م .

٣٠- وزارة الثقافة و الاعلام : دراسات في الفن الاسلامي .

— دار النهضة العربية ■ ١٩٧٩ م .

ب- الكتب الأجنبية :

- 1- Blochet, B, Musliman painting
Methuen & Co. LTD (1929) .
- 2- Doglas Hall : klee, printed in great
Britain by waterlow (Dunstable)
limited, 1977.
- 3- Esin Atil. Art of the arab world,
Smithsonian institution Washington
D.C (1975).
- 4- Gaston Diehl: Vasarely. _ Editions
corvina, Budapest, 1973.
- 5- Gott Fried Fliedl, Gustav Klimt (1862-
1918) the world in female farm,
Tachem 1998.
- 6- Italo Tomassoni: Mondrian. _ crown
publishers INC : USA, 1970.
- 7- Ingo F.walther: Pablo picasso
(1881_1973) parft the works
(1936_1980) Tachen.
- 8- Julie Cummins, Children's book
Illustration and Design, PBC
International, New York, (1991).

- 9- Lynne Thorton, La Femme Dans La Pienture, Imppime en France (1989).
- 10- Lynne Thorton, Les Oritenalistes Peinres Voyagerus 1828-1980, Aak Edition International, Courbevoie,Paris(1983)
- 11- Mario Luzi : Matisse(1904-1928). – Rizzoli editore . Milano,1971 .
- 12- Prisse D'Avennes, Arabic Art in color, Dover Publications, INC, New York, (1978).
- 13- Richard Ettinghausen, la peinture arab, editions D'art albest Skiva Geneve, (1962).
- 14- Stuart Cary Welch, India (Art and Culture 1300-1900), Prestel: Mapin publishing Pvt. Ltd., (1985).
- 15- Thomas W. Arnold, Painting in Islam, Dover Publications, Inc New York (1965).

ج - المجلات :

-العربي (عدد ٤٨٧) : بهزاد فنّان الشرق العظيم ■ د/ محمد المهدي ،
يونيو ١٩٩٩ م .

د - المعارض :

- معرض الفن الاسلامي في مصر ، سنة (٩٩٩-١٥١٧م) . —
وزارة الثقافة.

- وزارة الثقافة : القاهرة ، ابريل ١٩٦٩ م .

ملخص البحث

من خلال القيم الجمالية الموجودة في الفن الاسلامي ، نحاول أن نستنتج أساليب جديدة لفن حديث ، يقوم على فهم البناء الفني و القيم التشكيلية للفن الاسلامي . و هذه هي الفكرة الأساسية التي قام عليها هذا البحث . و الذي اشتمل على ثلاثة أبواب .

الباب الأول : دراسة وصفية تحليلية للفن الاسلامي في ثلاثة فصول .
الفصل الأول : و هو يتحدث عن عناصر الزخرفة الاسلامية الأربعة و هي العناصر النباتية و الهندسية و الادمية و الحيوانية و العناصر الكتابية ، و كل ذلك تناولته الباحثة بصورة تحليلية من خلال نماذج مختلفة لعصور اسلامية مختلفة .

الفصل الثاني : يتناول جانب مختلف و هو التصوير الجداري في الفن الاسلامي و الخامات المستخدمة كالفسيفساء و الألوان المائية ، و نوعية المنشآت التي تواجد فيها هذا النوع من الفن و هو التصوير الجداري و كذلك تصوير المنمنمات .

الفصل الثالث : و هو يقوم باستنتاج القيم التشكيلية المختلفة الموجودة في الفن الاسلامي ، و كيفية معالجتها داخل جميع الأعمال الاسلامية كالخط

و اللون و المنظور و الايقاع و التنوع . كما يتحدث عن الزخرفة و التصميم في الأعمال الاسلامية .

الباب الثاني : و هو اثر فنون الزخرفة و التصوير عند المسلمين على الفنون الأوروبية في فصلين .

الفصل الاول : و يشتمل على نظرة تاريخية سريعة عن التواصل الفني بين المسلمين و الغرب عبر القرون ، ثم ذكر لأهم الفنانين الذين درسوا الشرق و تأثروا به . وكذلك تأثير الفن الاسلامي على اتجاهات الفن الحديث ، كالمدرسة الوحشية و السيريالية و التكعيبية و التجريدية .

الفصل الثاني : بعض الفنانين الاوروبيين و ما استفادوا من الفن الاسلامي . أمثال هنري ماتيس ، بيكاسو ، بول كلي ، موندريان ، فاسارييلي ، جوجان ، كاندينسكي . يتم تناول كل هؤلاء الفنانين من خلال بعض أعمالهم و التي ظهر فيها التأثير بالفن الاسلامي ، مع توضيح القيم الفنية المستمدة من الفن الاسلامي .

و الباب الثاني بوجه عام يتحدث فيه الباحثة عن أثر الفن الاسلامي على اتجاهات الفن الغربي الحديث ، لكي نستطيع أن نفهم الفن الاسلامي من زوايا أخرى ، و بعيون مختلفة تواكب عصرنا الحديث .

الباب الثالث : التصوير الجداري و التطبيقات العملية : في فصلين :-

الفصل الاول : يتحدث عن التصوير الجداري في عصرنا الحديث مع ذكر لأنواع الخامات المستخدمة . كما يتحدث عن الشروط الاساسية لعمل تصوير جداري في عصرنا الحديث .

الفصل الثاني : التطبيقات العملية و يشتمل على مجموعة من الزخارف أو
الوحدات الزخرفية التي تصلح لاستخدامات تطبيقية مختلفة ، كذلك بعض
التصميمات التي تصلح كلوحات تصويرية جدارية .
و كل ذلك كانت الاستفادة فيه من القيم التشكيلية المستنبطة من الفن
الاسلامي و كذلك الاستفادة من اساليب الغرب المأثرة بالفن الاسلامي .

All that to benefit from the plastic values
and the west styles which were influenced
by the islamic art.

In general, this part talks about the effect of the islamic art on the west directions to understand theislamic art from different corners and views agree with our modern age.

The third part is about the wall description and practical applications.

The first chapter talks about wall description in our modern age with mention of what kind of materials are used and the basic condotions we need to apply wall description.

The second is about the practical application which include group of decoration or decorative unites can be used for variety applied usage. Also, it includes some designs can be used for wall description painting.

The second part talks about the effect of the islamic decoration and description art and european arts.

The first chapter includes short historic viw about the art connection between muslims and the west through centuries. Moreover, this chapter includes the famous artist who study the east and be affected by it . Additionally this chapter talks about the effect of the islamic art on the modern art dicrections such as wildness, cerialism, cubism and abstract schools.

The second chapter is about some european artists and what they benefit from the islamic art such as Henry Matis, Picassio, Paul Kelic, Manderian, Vasarielly, Paul Ganguin, kandaniski. Moreover, this part talks about their work that reveal some effects of the islamic art and its directions.

The second chapter is taking different side which concentrates on wall description in the islamic art and the materials which are used such as mosaic, water colours and what kind of structure which is suitable for this kind of art.

Further more, this chapter includes analysis for wall description models and miniature description.

The third chapter is to infer the different plastic values which exist in the islamic art and to know how to reform these values inside all islamic work such as the script, color, perspective, rhythm and variety.

In addition, this chapter talks about the abstract art from the islamic art view.

More over, this chapter talks about the islamic decoration and design.

English summary

“Islamic Ornaments As A Source For Modern Decorative Work”

Abstract

From the beauty of the Islamic arts' value, every one can infer new ways of modern art > This is the idea on which this research is based on . The research includes three parts.

The first chapter is about the four elements of the Islamic decoration, which are plant, engineering, human and animal, and inscription, in analysis image through different models of different islamic ages.

Helwan University
College of Applied Arts
Decoration Department

Islamic Ornaments As A Source For Modern Decorative Work

Research made by

Dalia Ahmad Foad El-Sharkawy

*Demonstrator in department of
Applied Decoration*

For MSc degree in Applied Arts Applied Decoration

Supervisors

Prof. Dr. Ferial Abdel Moneem Sherif

Head of Decoration Department

Assit. Prof. Abou Bakr Saleh El-Nawawy

Assistant. Professor In Decoration

2000

